coriún aharonián

INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA

tacuabé

2ª edición corregida y aumentada, 2002.

© 1981, 2002, Coriún Aharonián.
© 2002, Ediciones Tacuabé.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 9974-7572-3-1

Ediciones Tacuabé s.r.l.
Casilla de correo 1342
11000 Montevideo, Uruguay.
Correo electrónico: tacuabe@tacuabe.com
Sitio en internet: www.tacuabe.com

FONDO CAPITAL

La presente edición se ha realizado gracias al apoyo del
Fondo Capital de la Intendencia Municipal de Montevideo.

Un recuerdo especial para Germán D'Elía, responsable de la iniciativa en 1981, para quien escribir textos como éste constituía una manera firme y decidida de resistir la barbarie de las dictaduras de la época.

C. A.

Palabras previas a la segunda edición

Este libro pretende ser una aproximación primera a temas que necesitan – y en general tienen – un desarrollo mucho mayor en extensión y profundidad. Fue escrito en 1981 como parte de una enciclopedia dirigida a un público latinoamericano. Ya se había iniciado tímidamente la era de las operaciones financieras transnacionales en torno a la publicación de libros, y la editorial que iba a hacer la enciclopedia fue engullida por un grupo de capital que no tenía interés en tal público latinoamericano.

A pesar de ello, mi texto tuvo suerte: fue objeto de numerosas tiradas informales mediante procesos de duplicación mimeográfica y por fotocopiado. Un lindo destino en América Latina.

Hoy vuelve al proyecto de libro impreso. Quizás todavía tenga utilidad.

He buscado ser objetivo, pero sin caer en la ilusión de que la asepsia significa objetividad. Intento, pues, provocar al lector a fin de que pueda buscar, siempre, sus propias fuentes de información. Pero hay algo más. Leyendo a Juan Carlos Paz, aprendí desde joven que la verdadera objetividad consiste en ser francamente subjetivo, poniendo los anteojos de esa subjetividad del autor sobre la mesa. Es decir, permitiendo que la subjetividad inevitable sea tan honesta y diáfana que el lector pueda desde el vamos observar lo descrito a través del color de los anteojos del autor. Ojalá lo haya logrado.

La limitación de espacio del proyecto original determinó el carácter de breve introducción, con los peligros consiguientes de todo intento de manual básico. Seguramente, el lector observará aquí y allá errores que han sobrevivido a la revisión realizada para esta edición. Agradeceré profundamente se me hagan llegar las consiguientes observaciones a la dirección postal o electrónica del editor.

A todos quienes ya aportaron su lectura crítica, muchas gracias.

C. A.

1
La música

Es habitual hoy día el definir a la música como un ordenamiento voluntario de sonidos en el tiempo o como una organización temporal del sonido. La definición es incompleta, puesto que hay un sobreentendido que no se incluye en su formulación: se trata de un lenguaje, su objetivo es la comunicación, y posee potencial expresivo. Es un hecho cultural; es decir que responde a un código compartido por la comunidad que lo produce y a la cual está dirigido. Los sonidos y el ordenamiento al que éstos han sido sometidos constituyen un sistema de significados, sistema diferente al de otros lenguajes y por lo tanto no "explicable" a través de ellos.

Tal es el caso del lenguaje hablado, el de la palabra, que también puede ser definido básicamente como ordenamiento sonoro, pero cuyo mecanismo de estructuración es totalmente otro, por lo menos en la cultura europea occidental. De hecho, el concepto de música entendido como compartimiento estanco no es común a todas las culturas: en las sociedades en las que el hombre no es parcelado, se hace muy difícil establecer límites entre música y poesía, entre música y danza, entre música y expresión erótica, entre música y hecho religioso, entre música y magia, entre música y medicina, entre música y trabajo, entre música y fiesta, entre música y vida política comunitaria.

Es que las definiciones son arriesgadas en materia de cultura. Especialmente desde que ha comenzado a resquebrajarse la visión etnocentrista del mundo y del hombre. Las ingenuas afirmaciones monolíticas del academicismo europeo del período de la expansión imperialista ya no le sirven ni al creador de bienes culturales ni al estudioso de éstos. Y la acuñación de nuevas definiciones menos endebles necesita aún la adquisición de perspectiva histórica y el descubrimiento

serio y profundo de todas las culturas de la humanidad, además de la europea occidental cristiana y burguesa de los siglos pasados.

Se habrá observado que se habló de sonidos, y no de "sonidos musicales", como en algunos viejos tratados. La Europa del siglo XVIII establecía una neta discriminación – naturalmente arbitraria – entre los sonidos que eran "musicales" y los otros, los que calificaba como "ruidos". Esta discriminación surgía de la sistematización racional del repertorio de materiales de la música de allí y de entonces, y es válida sólo en función de esa música. Hay pueblos que no utilizan ningún otro instrumento musical que la voz: para ellos el concepto de instrumento en tanto artefacto no existe. Hay pueblos que no poseen instrumentos de cuerda o cordófonos: para ellos, sólo son "musicales" los sonidos vocales, los producidos por instrumentos de soplo o aerófonos, y los de tambores, sonajas y otros que la academia europea llama "de percusión". Si estos pueblos dieran en lucubrar teorías arbitrarias, dirían que un violín es un artefacto productor de "ruidos" y no de "sonidos musicales".

En suma, la materia básica de la música es el sonido, pero no necesariamente todo el sonido. Suponiendo que pudiéramos establecer en todos los casos los límites de lo musical, veremos que los repertorios tímbricos varían de cultura en cultura.

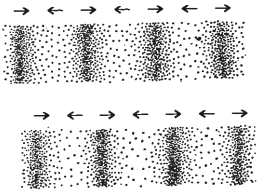
2
El sonido

La música es consecuencia, en primer término, de un fenómeno físico. El sonido, su materia básica, es lo que percibimos a partir de una perturbación que afecta nuestro oído, y que éste transfiere a nuestro cerebro. En principio, la perturbación consiste en pequeñísimas variaciones en la presión del aire, dentro de determinados límites. Fuera de ellos, el fenómeno no será interpretado como sonido por el cerebro humano.

La fuente sonora puede ser, una vez activado, el propio aire (nuestra voz, un instrumento musical de soplo, el aire atmosférico perturbado de una u otra manera) o cualquier otro medio material (una cuerda tensa, una membrana, un trozo de madera, un objeto metálico, una piedra, un altoparlante). El aire propaga las variaciones que luego serán sonido, en forma de ondas. Cada molécula afectada se mueve hacia "adelante" y hacia "atrás", regresando una y otra vez a su punto de partida. Entretanto, su movimiento ha afectado a sus vecinas inmediatas, y así sucesivamente. El resultado es un desplazamiento en el espacio de zonas de compresión y de rarefacción. Lo que se propaga es pues una perturbación.

El aire no es el único medio material propagador de sonido. Todo medio elástico es potencialmente un propagador (el agua, una madera, una pieza de metal, la tierra que pisamos). Pero el aire es, en términos generales, el medio material que se pone en contacto directo con nuestro oído, trasmitiéndole sus perturbaciones.

Las variaciones en la presión del aire pueden ser periódicas o no, o bien participar en determinada proporción de una y otra posibilidad. La tradición cultural europea occidental ha preferido los sonidos producidos por fenómenos periódicos, y son éstos los que ha identificado como "sonidos musicales", reservando el término "ruidos" para los fenómenos eminentemente a-periódicos.



1 Propagación del sonido: comportamiento esquematizado de una onda sonora plana que se desplaza en el aire, de izquierda a derecha del lector. El instante 2 sucede al instante 1.

Superado el prejuicio cultural setecentista, la ciencia acústica ha replanteado la definición del concepto peyorativo de "ruido" como "todo sonido molesto o indeseable", dejando claro que es de índole sicológica y no física. Si estamos concentrados en una conversación que nos interesa, y empieza a sonar a nuestras espaldas una grabación de la Novena sinfonía de Beethoven (que en ese momento no nos interesa), esa grabación no será percibida por nosotros como "música" sino como "ruido", al margen de nuestro aprecio por Beethoven y por su Novena sinfonía.

El músico suele definir el sonido de acuerdo a parámetros que dependen de los intereses de la cultura a la cual pertenece. Para los indios kamaiurá del Brasil, por ejemplo, el sonido se define por su intensidad y por su duración – como en la cultura europea occidental –, pero también por su extensión o tamaño, por su velocidad, por su procesamiento gramatical, por su generación, y por su modo de ejecución.

En nuestra cultura, los parámetros usuales son: altura, intensidad, duración, timbre – siendo este último parámetro derivado de los anteriores –. El compositor de la segunda mitad del siglo veinte siente a menudo la necesidad de forzar este esquema a fin de poder definir otras características, como las texturales o las de espacialidad.

Altura del sonido

Dados dos sonidos diferentes cualesquiera, puede decirse que uno es más grave y el otro más agudo, aun cuando no sea posible precisar tal distinción. Esa condición es llamada altura del sonido (y el término es en realidad incorrecto, porque establece una involuntaria asociación con la idea de altura de los objetos en el espacio, a pesar

de no existir relación entre una y otra magnitud). La altura es función de la frecuencia.

Frecuencia es la cantidad de perturbaciones periódicas o vibraciones por unidad de tiempo. Es decir, la cantidad de ciclos de compresión y rarefacción (partida de un "cero", movimiento hacia "adelante", regreso al "cero", movimiento hacia "atrás", regreso al "cero") por segundo. El concepto recíproco es el de **período**, que es definido como el tiempo necesario para que se complete cada ciclo.

Aquí surge uno de los límites a que se hacía referencia al comienzo de este numeral. El oído humano percibe como fenómenos sonoros sólo las frecuencias de vibración comprendidas entre aproximadamente 20 y 20.000 ciclos por segundo (o hertzios = hercios = Hz). Por debajo de 20 y por encima de 20.000 Hz (20 kHz) el fenómeno no será interpretado por nuestro cerebro como sonido, sea cual sea la cultura a la que pertenecemos. La relación entre el hertzio como unidad de medida y nuestra percepción no es lineal: dados dos intervalos percibidos por un oído occidental como iguales entre sí, podrá observarse que ambos responden a un mismo valor logarítmico (o equiparable a un comportamiento logarítmico). Esto rige en las zonas centrales de esa percepción auditiva. Al alejarnos de ellas, las sensaciones interválicas van perdiendo nitidez.

Puede no haber una sensación clara de altura, y esto será consecuencia de un comportamiento menos periódico de la perturbación sonora. La sensación de altura definida puede, por otro lado, no ser un aspecto predominante dentro de una estructura musical.

Intensidad del sonido

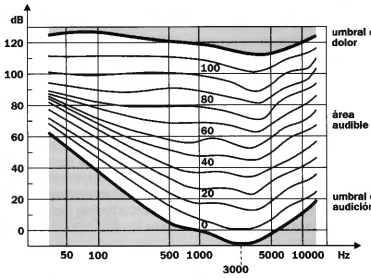
Dados dos sonidos diferentes cualesquiera, se puede distinguir su **intensidad** relativa: uno es más fuerte, el otro más débil (en la práctica musical se preferirá hablar de sonido suave, a fin de evitar la connotación peyorativa del término débil, sacrificando así un poco la precisión conceptual). Esa idea de intensidad se corresponde en términos generales con la potencia de la perturbación percibida, y ésta es función de la amplitud del fenómeno físico.

Amplitud es la diferencia de presión entre el momento de máxima compresión y el de equilibrio total (el del "adelante" y el del "cero").

Hay varias maneras de medir los niveles de intensidad. La más habitual es la unidad llamada decibel (dB), que es el escalón mínimo

de percepción. El cero se fija a estos efectos en el umbral en el que el oído humano comienza a detectar sonidos. El decibel es definido como función logarítmica a fin de adecuarse aproximadamente a nuestro comportamiento perceptivo.

El nivel de audibilidad máxima es menos fácil de establecer: hay una intensidad mínima por debajo de la cual el oído humano no percibe sonido, pero no hay una intensidad máxima por encima de la cual el oído deje de percibir sonido. En ese extremo, las cosas son diferentes. Establecido en el límite inferior de audibilidad el cero convencional de la escala comparativa de decibeles, se tendrá un umbral de dolor en un entorno que se sitúa entre 120 y 140 dB, umbral que preanuncia la posibilidad de daños irreparables en el órgano auditivo (que pueden llevar a la sordera total). Una brisa suave producirá en el follaje de un árbol un sonido de alrededor de 10 dB. El susurro de una persona cercana o un murmullo a un metro de distancia estará en torno de los 20 dB. Una conversación normal podrá variar entre los 60 y 70 dB. Una calle con tránsito se situará entre los 80 y 90 dB. Un avión de tipo *jet* a 15 metros de distancia estará ya en los 120 dB, y un martillo neumático a un metro de distancia sobrepasará este valor en unos 7 u 8 dB.



Campo audible: el diagrama describe los umbrales de percepción y las líneas de igual sensación sonora en frecuencias diversas. La respuesta difiere de un individuo a otro. La audición de las frecuencias agudas disminuye con la edad.

Duración del sonido

La duración de un sonido no necesita explicación para el lector común. Sí, el hecho de que los fenómenos sonoros naturales tienen un comportamiento acústico diferente en el transcurso de esa duración: podemos diferenciar ataque, cuerpo y extinción o caída, y estudiar en cada uno de esos momentos el comportamiento relativo de intensidades y frecuencias.

Hay un umbral inferior situado alrededor del 1/15 de segundo, por debajo del cual se hace difícil discernir sonidos sucesivos. El umbral superior es, en principio, indeterminado. En materia de duración, los límites son más sicológicos que físicos.

En realidad, el papel de lo sicológico en nuestra percepción de los fenómenos acústicos es muy importante. Nuestro sistema perceptivo puede dejar de oír un sonido que no le interesa. O bien puede establecer una audición selectiva. También es muy importante el papel de lo cultural: nuestra comunidad nos educa para escuchar determinados sonidos de determinada manera.

Timbre del sonido

Es por ello que la definición de timbre se vuelve muy difícil. La Europa del siglo XVIII se contentaba con decir que timbre es aquello que diferencia el sonido de dos fuentes sonoras de igual altura e igual intensidad (y obviamente igual duración). Esta diferencia es dada por distintos factores que los científicos no han terminado de estudiar. Por el momento, se puede afirmar que son factores determinantes del **timbre** de un sonido las intensidades relativas de las distintas frecuencias que lo componen, las interacciones que se producen al sumarse éstas, la evolución de esas intensidades en el tiempo, los comportamientos de los elementos no necesariamente periódicos ("transitorios" o "transientes"), especialmente en el ataque y en la extinción o caída del sonido, los factores de resonancia en la fuente sonora misma o en el espacio que la separa de nuestro oído (o lo une a él), la intervención de ese mismo espacio como filtro de determinadas frecuencias. Son poquísimos los sonidos "puros" en la experiencia auditiva real.

Hay un aspecto derivado de esta condición de sumatoria de fenómenos periódicos y no-periódicos que caracteriza la casi totalidad de lo que oímos: cuando hay una sensación de altura precisa, esa sensación es función de la frecuencia que predomina en intensidad

sobre las otras. La relación de componentes periódicos puede ser la que surge de la división de la frecuencia dominante en quebrados simples (los sonidos "armónicos", así llamados en la tradición europea), y tendremos el tipo de material sonoro preferido por la cultura europea en los últimos siglos, pero puede ser también otra, y nuestra percepción no privilegiará entonces una definición tan neta y tajante de la altura.

Otros aspectos del sonido

Por el momento también, se confina la **textura** en el dominio de lo estrictamente sicológico. El compositor diferencia un sonido áspero de uno aterciopelado, habla de sonido granuloso, mate o sedoso, pero no dispone de recursos para definirlos.

La **espacialidad** es percibida en función de varios factores: la intensidad relativa entre el sonido original y la resonancia del mismo sonido en el espacio, nuestra experiencia de la variación tímbrica de ese tipo de sonido con el aumento o disminución de la distancia, la proporción de las intensidades con que llega a cada uno de nuestros oídos, el defasaje de los instantes de incidencia en uno y otro. La percepción espacial se modifica, entre otras cosas, con la altura del sonido, que resulta menos localizable en frecuencias graves, y más nítido en su ubicación en frecuencias agudas. A la espacialidad se agrega el eventual movimiento, es decir, la variabilidad de ubicación de aquello que suena en el espacio. La eclosión de las técnicas electroacústicas de composición en la segunda mitad del siglo XX ha permitido trabajar la posibilidad de desplazamiento espacial de los sonidos en el transcurso del tiempo como una posibilidad real de comportamiento musical de éstos.

A los efectos de la música, al estudio del sonido en sí, como fenómeno aislado, se le debe agregar inevitablemente el de su estructuración. El comportamiento gramatical es un terreno de investigación bastante reciente, y su manejo por parte del compositor es fundamentalmente de carácter pragmático.

3
Las músicas

La música no es un lenguaje universal. Hay tantos lenguajes musicales como culturas hay en el mundo, y tantos sistemas de lenguajes musicales como sistemas de culturas (o familias, o troncos, o "epicentros") hay en el mundo. Hay y hubo.

¿Qué es lo que difiere de un lenguaje musical al otro? El código, ese código compartido por la comunidad a que se hacía referencia en el primer numeral. De uno al otro difieren el material de partida, el modo de aproximarse a él, el régimen de atencionalidad, el sistema de parámetros, los significados, la estructuración de éstos, la lógica sintáctica, y – en muchos casos – aun la función.

Descartando los posibles sistemas de lenguajes musicales que no hayan dejado rastros en comunidades supervivientes, pueden ser inventariados hoy día más de una decena de éstos, ubicados en áreas autónomas coexistentes. Algunos de ellos se desparraman en extensas superficies, tras haber sido utilizados como armas colonizadoras. Otros abarcan zonas más pequeñas, a veces un reguero de comunidades que se intercalan con otras culturas. Hay una enorme área modal. La Europa de los últimos siglos y su área de influencia son armónico-tonales, pero probablemente, una vez adquirida la necesaria perspectiva, se pueda incluir este sistema como caso particular del modal. El enorme continente asiático alberga varios sistemas de variable dispersión geográfica, como el del sudeste, el del este, el del Tíbet. En el África negra tenemos un gran sistema o dos, y en su territorio hay varias islas de un sistema musical diferenciado: el de los pigmeos. América indígena albergó – y todavía alberga – varios sistemas disímiles. Y existen otros sistemas en Polinesia, entre los aborígenes australianos, en los pueblos de la zona polar eurasiática, en las culturas pre-budistas del Lejano Oriente...

Se decía que hay tantos lenguajes musicales como culturas hay en el mundo. Esto no es exacto: en realidad existen más lenguajes musicales que culturas, porque algunas culturas poseen más de un lenguaje musical. Tal es el caso de la cultura europea occidental cristiana burguesa, en la cual, desde hace por lo menos medio milenio, coexisten dos códigos musicales paralelos: el artístico o de la "música culta", y el mesoartístico o de la "música popular". El primero recibe, en otros idiomas, nombres tan o más curiosos: "música erudita" en portugués, "música artística" en inglés, "música seria" en alemán, "música clásica" en las bateas de las disquerías, etcétera. El segundo recibe nombres tan diversos como "música ligera", "música de entretenimiento", "variedades", o muchos etcéteras, o bien mesomúsica, como varios musicólogos habían comenzado a llamarla en la década del 1960 por iniciativa del musicólogo argentino Carlos Vega.

En la musicología europea occidental se distingue otro "estrato", el de las supervivencias, llamado "folclórico", pero su código es en principio el mismo de la mesomúsica. Por otra parte, las supervivencias no son un fenómeno cultural exclusivo de Europa occidental, si bien muy probablemente la interacción entre "vivencia" y "supervivencia" no sea la misma en los distintos sistemas culturales, cosa que de todos modos está por estudiarse.

Los musicólogos discrepan notoriamente cuando se hace necesario concretar una definición de música folclórica. Lauro Ayestarán enuncia una, que parece balancear inteligentemente las posiciones encontradas de unos y otros. Según él, **música folclórica** es la suma de supervivencias musicales de patrimonios culturales desintegrados que conviven con los patrimonios existentes o vigentes. La nota básica de lo folclórico es el hecho de la supervivencia, la cual está caracterizada por una serie de connotaciones: el fenómeno estudiado puede ser tradicional, oral, funcional, colectivo, anónimo, espontáneo, vulgar. Pero lo fundamental es la supervivencia; lo demás son notas caracterizadoras no imprescindibles, si bien suelen estar presentes. Todo hecho musical folclorizado fue antes música popular o mesomúsica.

En las últimas dos décadas del siglo XX el término folclore va perdiendo terreno entre los estudiosos, especialmente desde que, en un congreso mundial realizado en 1981 en Seúl, el Consejo Internacional de la Música Folclórica de UNESCO decide cambiar su nombre por el de Consejo Internacional de las Músicas Tradicionales, sosteniendo que el concepto de folclore – originado en Europa occidental – es engañoso, limitado o inadecuado, y no necesariamente aplicable a todos los sistemas culturales.

4
Los instrumentos

Se llama organología a la disciplina que estudia los instrumentos musicales. Se trata de una disciplina cuestionable desde un principio – como tantas otras que se ocupan de las cosas de los hombres – pues parte de una visión etnocentrista europea del mundo.

El concepto mismo de instrumento musical es función del concepto de música. Y, tal como vimos, no sólo no hay una música común a todos los hombres sino que – más aún – el concepto europeo de música no es compartido por la mayor parte de las culturas. Por lo tanto, se hace muy difícil establecer una disciplina de intenciones científicas sobre la base de lo que un estudioso europeo occidental entiende como instrumento musical.

Cuando la organología surge en Europa hacia fines del siglo XIX, sus razones pueden ser inscritas en la necesidad genérica de los centros de poder de conocer y sistematizar las cosas del mundo para poder poseerlo. La expansión imperialista de Europa occidental debió mucho a los aportes de sus estudiosos de lo extraeuropeo.

En realidad, la necesidad de estudiar cosas y clasificarlas no es tampoco una necesidad en sí del hombre. Pero una vez impuestos al mundo entero los patrones culturales europeos, esa necesidad pasa a ser un factor de poder. Fuera del juego del poder, la existencia de la disciplina nos permite acceder a un conocimiento de las cosas de todos los pueblos a fin de estar en condiciones de enfrentar con más solidez los modelos "únicos" metropolitanos y la visión inevitablemente colonial de "lo otro". Es cierto que ese acceso se logra en principio a través de la propia metrópoli, pero esto parece ser inevitable para lidiar con su protagonismo hegemónico.

Clasificaciones fuera de la cultura europea

Otras culturas han clasificado los instrumentos productores de sonidos desde muchos siglos antes. Pero, como señala la australiana Margaret Kartomi en su útil compendio publicado en 1990, la musicología europea ha ignorado sistemáticamente esas otras propuestas. Se sabe de clasificaciones en la cultura de China hace por lo menos cuatro mil años. En la India, un tratado en sánscrito escrito entre el siglo II antes de nuestra era y el siglo VI de nuestra era, distribuye los instrumentos entre:

instrumentos estirados (como los varios tipos de *vinâ*)
instrumentos cubiertos (como los diversos tambores)
instrumentos huecos (como las flautas y las trompetas)
instrumentos sólidos (como las campanas y los platillos)

La clasificación europea tradicional

Aceptada como momentáneamente valedera la óptica europea occidental, puede considerarse que la mayor conquista de la organología es su intento de transformarse en una disciplina científica, a través de los varios ensayos de clasificación racional de los instrumentos que usa el hombre en sus distintas culturas a fin de expresarse musicalmente – en una sobreentendida acepción europea de lo musical, claro está –. Hay dos niveles diferentes en que se pueden clasificar los instrumentos de música, según los expertos del Consejo Internacional de Museos: el tipológico y el cultural. La identificación tipológica es relativamente sencilla, pero la cultural (que incluye el pueblo y la región a los que pertenece el instrumento estudiado) se hace a menudo engorrosa.

La tradición europea se había conformado con una clasificación irracional que todavía es repetida por algunos desprevenidos:

instrumentos de cuerda
instrumentos de viento
instrumentos de percusión

En esta clasificación, el primer grupo (cuerda) es definido por el material sobre el que se actúa. El segundo (viento) por la fuerza activante. Y el tercero (percusión) por la acción misma. Es, dice Curt Sachs, como clasificar norteamericanos en californianos, banqueros y católicos. Existe en esta clasificación una incoherencia adicional:

cuando los académicos se encontraban, por manes del saqueo colonial, con un instrumento que no encajaba en ninguno de los tres grupos antedichos, abrían la gaveta de un cuarto grupo:

instrumentos varios

Mahillon

Es recién hacia fines del siglo XIX que surgen en Europa voces discrepantes. El primer intento de replanteo es realizado hacia 1880 por el belga Victor-Charles Mahillon (Bruselas, 1841; Saint-Jean Cap Ferrat, Francia, 1924), como consecuencia de los problemas planteados por las sucesivas iniciativas de ordenamiento sistemático del acervo del Museo Instrumental del Conservatorio Real de Música de Bruselas, fundado en 1877. Mahillon deja en pie los dos primeros grupos de la clasificación usual, unificándolos sobre el concepto-base de considerar aquello que vibra. Y extiende este concepto a todos los demás instrumentos. Se encuentra entonces con que es posible agrupar lo que no es cuerda o aire en dos grupos: el de los instrumentos en los que lo que vibra es una membrana, y el de aquéllos en los que vibra la propia masa del material con el que están hechos. Mahillon obtiene así cuatro categorías en las que parecen caber todos los instrumentos – europeos y no europeos – conocidos hasta entonces:

de membrana (lo que vibra es una membrana)
de cuerdas (lo que vibra es una o varias cuerdas)
de viento (lo que vibra es el aire)
autófonos (lo que vibra es la materia misma del instrumento)

Las cuatro categorías se subdividen de modo diverso, a fin de permitir la deseada sistematización.

Hornbostel-Sachs

Partiendo de esta base, el austríaco Erich Moritz von Hornbostel (Viena, 1877; Cambridge, Inglaterra, 1935) y el alemán Curt Sachs (Berlín, 1881; Nueva York, Estados Unidos, 1959) establecen en 1914 una clasificación que obtiene poco a poco gran aceptación por parte de los musicólogos, y especialmente por parte de los musicólogos especializados en culturas diferentes de la europea occidental. Está "basada, en la medida de lo posible, en principios acústicos", principios que como vimos son todavía endebles.

La clasificación incorpora los principios del sistema decimal propuesto en 1876 por el estadounidense Melvil Dewey para ordenar bibliotecas y adoptado en 1905 por el Instituto Internacional de Bibliografía. Asigna un número a cada uno de los cuatro grupos de Mahillon, ordenándolos diferentemente y sustituyendo el término "autófonos" por "idiófonos":

1 idiófonos
2 membranófonos
3 cordófonos
4 aerófonos

Como ya en las primeras décadas del siglo la electricidad irrumpe con fuerza en los terrenos de lo musical, con posterioridad al 1914 se agrega una quinta categoría a estas cuatro:

5 electrófonos

Si bien Hornbostel y Sachs no podían prever ni las etapas tecnológicas que vendrían tras la primera guerra mundial ni las que se sucederían después de la segunda guerra mundial, logran que su clasificación sea lo suficientemente inteligente como para que otros musicólogos puedan incorporarle con naturalidad los aportes de la tecnología del siglo XX. De hecho, Sachs le abre la puerta en su compendio organológico de 1940. El criterio de la clasificación permitiría incluir los artefactos electrónicos generadores de sonido de la primera mitad del siglo XX y el aparataje de los estudios de música electroacústica de las décadas del 1950 y 1960, así como el nuevo ámbito de los sintetizadores, cuya expansión tiene lugar en las décadas del 1970 y 1980. Podría abarcar el aporte gradualmente creciente de la cibernética, y el papel desestabilizador de los *samplers* o muestreadores.

La clasificación logra pues conservar su vigencia global a través de los decenios, a pesar de los errores u omisiones que se le fueron observando, incluso por parte de los propios autores ("La clasificación ha probado ser útil en tanto esqueleto", escribía en 1940 Sachs; "es imposible hacer una clasificación completamente lógica, porque los instrumentos son invención artificial del hombre"), y a pesar de lo innecesariamente engorrosa que se vuelve al forzar el ordenamiento de datos, cuando avanza en su desarrollo.

La primera versión castellana integral de la clasificación Hornbostel-Sachs es realizada en 1931 por el musicólogo argentino Carlos Vega. El lector podrá encontrar en las páginas 155 a 166 una síntesis de esta clasificación, apoyada en ejemplos.

Después de Hornbostel-Sachs

Posteriormente a la clasificación Hornbostel-Sachs se han intentado varias diferentes, planteando a veces otros enfoques posibles. Una de ellas propone en 1919 un criterio genealógico, inevitablemente evolucionista. Otra, en 1941, valoriza los criterios de afinación de los instrumentos estudiados.

En 1935, el etnógrafo sueco Karl Gustav Izikowitz (Gotemburgo, 1903; Gotemburgo, 1984) publica un extenso texto que tendrá importancia para las búsquedas de caminos en la organología, y que será de gran trascendencia para la musicología del continente americano. Su punto de partida es la clasificación Hornbostel-Sachs, pero su rigor antropológico le permite dar un primer paso en la no presunción de que la música sea una categoría universal, por lo que su estudio abarca, desde el título, instrumentos sonoros de los pueblos indígenas de América del Sur cuya función no es necesariamente compatible con el concepto europeo de música.

La clasificación más aplaudida parece ser la del francés André Schaeffner (París, 1895; París, 1980), publicada en 1936, casi simultáneamente con el extenso ensayo de Izikowitz. Schaeffner parte de Mahillon y de Hornbostel-Sachs, pero agrupa las primeras cuatro clases de Hornbostel-Sachs en dos grupos: los idiófonos, membranófonos y cordófonos (cuerpos sólidos vibrantes) por un lado, y los aerófonos (aire vibrante) por otro. El esquema básico queda planteado así:

I Instrumentos de cuerpo sólido vibrante
  A Cuerpo sólido no tensionable (parte de los idiófonos)
  B Cuerpo sólido flexible (resto de los idiófonos)
  C Cuerpo sólido tensionable
    a Cuerda (cordófonos)
    b Membrana (membranófonos)
II Instrumentos de aire vibrante (aerófonos)

Schaeffner establece también una gran cantidad de subdivisiones, pero descarta la decimalización Dewey. Sus aportes son de todos modos muy valiosos para quienes intenten, en un futuro que no deberá ser lejano, un replanteo de la sistematización organológica sobre bases totalmente liberadas del lastre del eurocentrismo. Bases que deberán usar no sólo criterios tipológicos, sino pautas culturales y geográfico-culturales, así como tener en cuenta las resultantes estrictamente sonoras (timbre, textura, relación de alturas) y el comportamiento – es decir, el gesto musical – implícito de cada instrumento en su situación cultural específica, el código, la intención compositiva.

Quizás se recuerde entonces, entre otras cosas, a la voz humana y a sus diversas emisiones y comportamientos, ausente en todas las clasificaciones prestigiosas.

Seguramente incidirá en ese replanteo el proceso sufrido por la teoría acústica con posterioridad a la década del 1950, en que la iniciación de las experiencias de síntesis electrónica del sonido cuestionó muchos principios dados hasta entonces por ciertos.

5
Las músicas modales

Los sistemas de lenguajes musicales que pueden ser definidos como modales abarcan un espacio geográfico bastante extendido: Europa (la del pasado y la de las supervivencias), el norte de África, Asia occidental. Este espacio coincide en líneas generales con el área de dispersión de los pueblos conocidos como indoeuropeos y semíticos, y con los límites de expansión de sus grandes imperios: el helenístico, el romano, el musulmán. Ninguno de estos conceptos de la historia tradicional es exacto, pero resultan útiles para establecer aquí una comprensión primaria más directa.

Como la historia de la cultura ha sido, hasta hace muy poco tiempo, de enfoque imperialista (y lo sigue siendo en muchos casos, todavía), se hace en general casi imposible precisar el origen de las particularidades de lenguaje musical o de las organológicas. Sabemos cuál fue el imperio que las impuso en sus áreas de influencia, pero muy difícilmente podremos descubrir – salvo para fenómenos relativamente recientes – qué pueblo las creó.

Por otra parte, cada día interesa menos al estudioso la "originalidad" de un hecho cultural. No sólo porque la posible originalidad no constituye en sí un criterio de valor, sino fundamentalmente porque la antropología ha demostrado terminantemente que ningún hecho cultural es plenamente original. La necesidad de novedad absoluta queda pues relegada a los hombres de cierto momento del pasado histórico europeo, y es aceptada por los teóricos de hoy día como una ilusión. Obviamente, no es una ilusión – ni se descarta – la necesidad de renovación permanente. Muy por el contrario, ésa sí que es una condición inherente a la sociedad: la dinámica histórica.

Es por ello que podemos observar que los imperios imponen características musicales – porque necesitan, también, de la

homogeneidad musical en la búsqueda de su afirmación político-económica –, pero son penetrados a la vez por las características musicales de las minorías dominadas – que por supuesto se han estado interinfluyendo en su transcurrir histórico-geográfico –. Alcance esta explicación simplificada para comprender por qué se hace tan complejo el estudio concienzudo de los sistemas de lenguajes musicales.

Agréguese a todo ello un factor genérico, inherente a toda la "cosa" musical: la música transcurre en el tiempo y no deja rastros materiales. Desaparece en el instante mismo en que se produce. Los procedimientos de grabación son demasiado recientes, y por ello no nos es posible saber a ciencia cierta cómo sonaba la música de cualquier época pasada. La documentación sobre lo musical se reduce en algunas culturas a codificaciones – formas diversas de escritura – que es menester decodificar, con el enorme margen de error que esto implica, y en la mayor parte de los casos se circunscribe a la especulación sobre los restos arqueológicos: instrumentos hallados aquí y allá, naturalmente deteriorados por la acción del tiempo (o al menos modificados por ella), o representaciones pictóricas o escultóricas cuyo grado de fantasía no es posible estimar, o bien crónicas o referencias literarias que habrá que descifrar. Por eso la musicología tradicional es tan inexacta y endeble. Y por eso ha tomado tanta importancia hoy día el estudio comparado de las teorías acerca del pasado, con la música real de las diversas culturas sobrevivientes y coexistentes en el mundo.

Europa fue modal hasta el advenimiento de la cultura burguesa. Fue modal en la así llamada Edad Media, y fue modal en la antigüedad grecorromana. No se puede afirmar que las culturas milenarias de Mesopotamia y Egipto hayan sido modales, pero sí se puede comprobar que India es modal a partir de la avanzada indoeuropea, que el imperio persa es modal, y que el enorme territorio que cubre el imperio árabe-musulmán afirma el enfoque modal en la música, desbordándolo a través de sus fronteras europeas y africanas. Pero ¿qué se entiende por música modal?

Música modal

Es aquella que se desarrolla en el tiempo manteniéndose siempre relacionada con un polo sonoro sobreentendido. La música modal es esencialmente melódica; es decir, responde a un ordenamiento de alturas por sucesión. Existe una altura fundamental omnipresente, que puede estar físicamente presente o ser virtual: el comportamiento

de cualquier fragmento significativo de la melodía da por sobreentendida esa altura fundamental (para aquellos que comparten el código, naturalmente). Puede haber una altura predominante, además de la fundamental, y aun una tercera jerárquicamente ligada a la que ha sido denominada como predominante. La música modal prevé y permite la presencia ininterrumpida de la altura fundamental durante todo su decurso melódico. Cuando esto ocurre, se denomina bordón al sonido fundamental sostenido, y música de bordón a la música modal resultante.

Hay otros factores importantes en la definición de la música modal: la existencia de "gestos" sonoros o inflexiones propias de cada modo, e incluso de comportamientos melódicos prestablecidos. Y, más allá de los factores técnico-musicales, todo un sistema de significados, que pueden llegar (India actual, Grecia antigua) a lo ético, a lo religioso, a lo filosófico.

Modo

De todo lo expuesto puede deducirse qué es un **modo**: dicho en grandes rasgos, un repertorio de alturas (y por lo tanto de intervalos, es decir de interrelaciones de "distancia" entre esas alturas) a ser ordenado en sucesión, que da por sobreentendida – aunque no esté sonando – una altura fundamental (esa especie de polo del modo), y que conlleva un repertorio paralelo de inflexiones y de comportamientos melódicos, poseyendo además de sus valores estéticos, determinados significados éticos y/u otros. El repertorio de alturas puede diferir al ascender y descender el movimiento melódico. La música modal es esencialmente monofónica.

La música del norte de la India

La música tradicional del norte de la India constituye en nuestra época uno de los ejemplos más llamativos de lenguaje modal. El concepto de modo se expresa con la palabra *raga*, que en sentido estricto posee un significado más amplio que la acepción europea de modo. El raga determina una nota fundamental, que suena constantemente, y sobre la que reposa toda la estructura; posee un repertorio de alturas (cinco a nueve por octava, que pueden no ser las mismas en la melodía ascendente y en la melodía descendente); incluye determinadas figuras melódicas y modos de ataque de los sonidos (el *rûpa* – la forma – del modo); tiene una altura predominante (que a veces se confunde con la fundamental), usada con mayor frecuencia que las

demás (el *vâdi* del raga) y secundada por otra de importancia casi igual (el *samvâdi*, que está a una cuarta o una quinta por sobre el vâdi). La fundamental, el repertorio de alturas, el rûpa y el vâdi son suficientes para establecer un modo y su expresión, que es el factor primordial. El sistema de significados está presente no sólo a nivel del modo entero, sino a nivel de sus elementos: cada altura tiene su significado. Y la complejidad es tal, que surge naturalmente una correlación entre los ragas y los momentos del día en que pueden ser tocados (la correspondencia entre modos y horas del día se da también en otras músicas del Asia occidental – como la persa y la árabe –, pero aparentemente con menos rigor).

Se utilizan corrientemente varios cientos de ragas, desarrollados a partir de los 62 modos básicos descritos por los tratados en sánscrito de la antigüedad (dice la leyenda que el dios Krishna tocaba en su flauta 16.000 modos distintos y que los tamules del sureste de la India llegaron a utilizar 11.991). Los músicos de la India aceptan el intervalo básico de octava (el determinado por dos alturas, la más aguda de las cuales tiene una frecuencia doble respecto a la más grave) y lo dividen en 22 intervalos pequeños (*srutis* o *shrutis*) no necesariamente idénticos en su dimensión interválica.

Los esquemas rítmicos sobre los cuales se estructura la música tradicional de la India son llamados *talas*. Se han sistematizado más de cien, pero el repertorio usual es bastante más restringido. En realidad, un tala es una urdimbre métrica sobre la que se apoyará el juego melódico-rítmico. En general su complejidad y su extensión cronométrica lo hacen muy difícil de seguir para un oído europeo. Por ejemplo, 14 pulsos de aproximadamente un segundo cada uno, subagrupados en 3, 4, 3 y 4 pulsos. Los intérpretes parecerán desencontrarse durante varias unidades métricas de 14 pulsos, moviéndose en figuraciones intrincadas y convergiendo – sorpresivamente para ese oído europeo – en el primer pulso de la unidad métrica enésima.

En esta tradición cultural del norte de la India, especialmente en las expresiones que podríamos equiparar al concepto europeo de música culta, el músico no interpreta composiciones "acabadas". Siendo su sistema modal un régimen "abierto" pero extremadamente condicionado en sus materiales y en el significado de éstos, la labor del músico consistirá en una libérrima improvisación estructurada sobre un cañamazo muy estricto. Es por ello que en esta tradición no podemos separar el concepto "intérprete" del concepto "compositor", puesto que constituyen siempre una unidad.

La pieza musical improvisada sobre un raga no tiene designación específica. Se dice, simplemente, que el músico está tocando un raga – tal raga –. Siendo la percepción temporal de esta cultura diferente de la europea, es natural que el lapso necesario para completar una unidad expresiva sea también diferente. Un raga puede durar fácilmente una hora o una hora y media, y un concierto puede durar más de ocho horas. Claro que el régimen de atencionalidad también es diferente: la música modal permite "entrar" y "salir" de ella libremente, sin que esto signifique violentarla, faltarle el respeto, o "perderse" un instante "clave" desde el punto de vista del desarrollo de la pieza. El músico de la India no se sentirá agredido y ni siquiera molesto si en su público hay quienes dormitan o caminan o toman el té o comentan algo. En cambio, ese músico se sentirá desolado y tendrá serias dificultades para continuar su labor interpretativo-creativa si no ve y – sobre todo – si no oye a su público, con el cual necesita mantener una comunicación permanente.

La situación habitual de concierto está dada con un número pequeño de intérpretes-creadores. El núcleo más común en el norte de la India es de tres músicos. El solista principal cantα (la música vocal es cuantitativamente importante, y en general es la más apreciada) o toca un instrumento cordófono (sitar, sarod, surbahar, sarangui) o aerófono (flauta, shehnai). Un segundo solista toca un par de tambores llamados tabla (el tabla propiamente dicho y el bâia) que son previamente afinados y que poseen una entonación voluntariamente variable. Y hay un instrumentista encargado del bordón, instrumentista que toca sin interrupción e independientemente de las evoluciones de los solistas. En términos generales, el bordón está a cargo del cordófono tanbura si se está acompañando a un cordófono, pero si se trata de acompañar a un aerófono, puede ser desempeñado ya sea por un cordófono, ya por instrumentos también aerófonos – entre los que suele encontrarse un armonio portátil aculturado –.

India del Norte: Amjad Ali Khan, virtuoso del sarod, con Sharda Maharaj (tabla, en primer plano), y Jharna Das (tanbura, al fondo), en París, mayo de 1970.

La música de la India posee una larguísima tradición teórica. Sin embargo no se escribe. No necesita ser escrita. Los recursos orales son más que suficientes para su cuidadosa trasmisión a través de las generaciones, a pesar de su complejidad. O al menos para la trasmisión de aquello que importa trasmitir. Por otra parte, la música de la India resulta inescribible en la notación europea porque ésta es insuficiente para satisfacer sus requerimientos.

La música persa, la música bizantina y los antiguos helenos

Hay otros ejemplos vivos de lenguaje modal que pueden ser estudiados hoy día. Varios de ellos (como el de la antigua tradición persa, todavía vigente en el Irán de hoy) prescinden, como los hindúes, de la escritura. Otros (como el de las iglesias cristianas del Cercano Oriente) restringen su necesidad de notación a unos pocos signos que alcanzan para poner en movimiento los repertorios modales prestablecidos.

Pariente cercana de la del norte de la India y de la helénica precristiana, la música de la cultura **persa** expresa el concepto de modo con la palabra *dast-gâh* y siente también cierta preferencia por la música vocal. Los modos básicos son mucho menos numerosos que en la India: entre cinco y doce, según el criterio de clasificación. Los dast-gâh son a la vez un repertorio de alturas, una altura-polo fundamental y un conjunto de motivos característicos y fórmulas melódicas. El sistema de significados es sensiblemente más sencillo que en la India.

La iglesia ortodoxa griega ha conservado parcialmente la tradición musical **bizantina**, que había heredado a su vez, parcialmente, la tradición musical de la Grecia clásica (deturpada en el ínterin por la expansión helenística y por la conquista romana).

Esa **Grecia clásica** ha sido infatigablemente estudiada durante siglos por los europeos de las más diversas disciplinas, pero ello no significa que lo que sabemos de ella sea muy exacto ni muy veraz. A nivel de la teoría musical, los errores comienzan al parecer en la propia Grecia clásica – cuyos teóricos estaban más interesados en sus abstracciones especulativas que en la realidad musical viva que los rodeaba – y se afirman en la desinformación ingenua de los sabios Boecio y Casiodoro (siglo VI de nuestra era). Se puede afirmar, con poco margen de error probable, que la música helénica era

modal. El concepto de modo se expresaba, según algunos estudiosos, con la palabra *harmonía*. Consistía en un repertorio de alturas (cuya ordenación interválica recibía el nombre de *guenos*), en la polaridad de una altura fundamental (llamada *mese*), en un conjunto de comportamientos melódicos y fórmulas-tipo (*nómoi*, plural de *nomos*), y en una serie de significados (designados con el nombre genérico de *ethos*).

El sistema modal bizantino pierde el amplio principio del ethos, pero conserva los demás factores definitorios de lo modal. Sus teóricos heredan de los antecesores helenos precristianos el desinterés y el divorcio respecto a la práctica musical, y con ello multiplican las dificultades del estudioso de hoy para poder averiguar, por ejemplo, qué es lo que ocurría exactamente en tiempos de Justiniano. Mientras tanto, las características musicales se han seguido entrelazando con las de las demás culturas del Mediterráneo oriental, incluyendo los modos de cantar de la liturgia judía, y dan lugar a prácticas litúrgicas diferenciadas.

Los músicos helenos habían desarrollado un sistema de escritura musical de origen alfabético, que servía para anotar alturas determinadas, y que se complementaba con el sistema de signos creados para la rítmica poética. Los músicos bizantinos prescinden del antecedente helénico, y – como están interesados en registrar el movimiento melódico y sus inflexiones, y no las alturas en sí – van creando un método de notación (que será llamado más tarde de neumas o neumático) consistente en pocos y sencillísimos grafismos que indican comportamientos e intervalos. Esto se relaciona íntimamente con otro factor diferencial: la iglesia cristiana se apoya casi exclusivamente en la voz humana, mientras que la Grecia precristiana, si bien manifiesta preferencia por la música vocal, utiliza abundantemente sus instrumentos musicales, por lo menos como acompañantes de la voz.

Europa medieval entre la cultura cristiana y la cultura musulmana

La iglesia católica, por su parte, estructura su liturgia – hasta entrado el siglo XX – sobre la base de una sagaz modificación de la práctica musical bizantina del siglo VI, imponiendo un sistema modal predominante y unificador que será llamado **canto gregoriano**.

Para los pueblos del Mediterráneo oriental, las fórmulas musicales primitivas de la liturgia cristiana no suenan extrañas por cuanto

han surgido de ese mismo crisol cultural, homogeneizado a través de los siglos por las interpenetraciones de los numerosos grupos étnicos allí establecidos y por el barrido sucesivo, en una u otra dirección, de las conquistas militares. Pero en Europa occidental esas fórmulas sí suenan extrañas. Extrañas a los oídos romanos, que siempre se resistieron a orientalizarse, y extrañas a los oídos de los recién llegados "bárbaros", que no han compartido las extensas fronteras culturales del imperio. Naturalmente, entonces, van produciéndose aquí y allá adaptaciones a las características culturales de cada región del material musical litúrgico recibido del extranjero. Según el punto de vista, ello puede significar una saludable afirmación de identidad cultural, o el caos.

Y los estrategas políticos que sueñan con reconstituir el perdido imperio o al menos una parte de él, no pueden admitir el caos. Será menester adaptar, por un lado, las fórmulas melódicas al latín vulgar, puliendo al mismo tiempo el cancionero religioso. Esto último implicará extirpar los materiales de origen dudoso y sistematizar modelos dignos de respeto. La música de la floreciente iglesia de Oriente será despojada al máximo de los elementos reconocibles como orientales, intentando darle un carácter que refleje globalmente las características culturales de la nueva Europa occidental surgida de la amalgama de "bárbaros" y pueblos diversos latinizados antes de las invasiones que terminaran de desmembrar el imperio. La unidad será un objetivo fundamental, afirmado definitivamente en un sistema de enseñanza institucionalizada de un canto monofónico al unísono, llamado canto llano. En el siglo IV, la ciudad de Milán sentará las bases de un sistema cerrado, el canto ambrosiano (cuyo nombre aparece vinculado con el de Ambrosio, obispo de Milán desde el 364 – y conocido posteriormente como San Ambrosio –), sistema que logrará sobrevivir hasta nuestros días. Con Pepino III (751 a 768) y su hijo Carlomagno (768 a 814) el sistema de poder carolingio terminará de redondear una visión homogeneizadora que asegure la nueva unidad del imperio. Bajo el ya mencionado nombre de **canto gregoriano** (tràdicionalmente atribuido a la figura de Gregorio I – Gregorio Magno, luego San Gregorio –, elegido papa en el 590, pero probablemente surgido por la labor de Gregorio II, papa entre 715 y 731), será impuesto a todos los territorios dominados un renovado estilo de canto llano (permitiéndose, fuera de él, casi solamente la continuidad de la tradición de Milán). Una vez aceptado el mestizamiento cultural con los pueblos otrora invasores, Roma volverá finalmente a ser la sede principal y por lo tanto el centro político.

El así llamado canto gregoriano, elaborado gradualmente a partir de las pautas establecidas en el siglo VIII, será un sistema modal muy diferenciado del bizantino: más severo, más distante, más isócrono (es decir, métricamente regular), menos carnal, e interválicamente más regular. Tendrá un repertorio de alturas, una altura fundamental (llamada *final*), y un conjunto de comportamientos melódicos y fórmulas-tipo (especialmente cadenciales). Como el bizantino – y quizás más que el bizantino – carecerá de sistema de significados.

Mientras el canto ambrosiano sistematizaba cuatro modos, el gregoriano se estructura sobre ocho modos: los cuatro ambrosianos más cuatro derivados (o plagales). En el transcurso de los siglos y de las culturas hemos llegado a una inversión en el ordenamiento del repertorio de alturas: los antiguos modos griegos eran descendentes – porque su sintaxis melódica tendía a resolverse de lo agudo hacia lo grave – mientras que los modos gregorianos son ascendentes.

El canto gregoriano es rigurosamente vocal y rigurosamente monofónico (es decir, de sonido único): su línea melódica única no admite – por decreto – acompañamiento instrumental ni bordón (instrumental o vocal). La continuidad histórica del canto con acompañamiento instrumental y de la música instrumental pura será conservada fuera de la iglesia. En la **música profana medieval** sobrevivirán las prácticas modales heterofónicas (todos los intérpretes siguen la línea melódica, pero pueden adornarla con pequeños movimientos interválicos que no alteran la percepción de esa línea), supuestamente habituales en la cultura helenístico-romana. E irán apareciendo libre y anárquicamente las particularidades de lenguaje musical aportadas por las sucesivas oleadas de pueblos invasores (particularidades que todavía no han sido suficientemente detectadas por los musicólogos). Mucha de la música profana hecha en la Temprana Edad Media será música de bordón. El complicado panorama resultante de la práctica religiosa y profana constituye el perfil musical de la Europa occidental cristiana.

A partir de comienzos del siglo VIII ese perfil musical se verá invadido por un nuevo frente cultural (y por supuesto político-económico): el **Islam**. El Mediterráneo oriental, renovado y replanteado, avanzará nuevamente sobre Europa occidental, pero esta vez llegará por el sur (el mar) y el oeste. El imperio musulmán establecerá uno de sus focos culturales más importantes en la

Península Ibérica, influyendo fuertemente a partir de ese momento en el proceso musical cristiano-europeo.

¿Cómo es la música del nuevo imperio organizado por los árabes? Modal, heterofónica y de bordón. Rescata la fuerte expresividad proscrita por Roma y – lo que es más importante – propone un sistema de significados reelaborado a partir de las antiguas tradiciones del Mediterráneo oriental.

Para Europa occidental, habrá varias consecuencias concretas. En la Península Ibérica irá conformándose una variante particularizada de la música musulmana, que será llamada **música andaluza**; luego de la derrota de Granada, esta música andaluza, refinada y elaborada, se refugiará en el Magreb (Marruecos, Argelia, Túnez), y allí logrará sobrevivir hasta nuestros días. Se darán varias formas de aculturación: por un lado, el contacto de la Europa cristiana con la música musulmana provocará o precipitará la aparición del fenómeno trovadoresco, apoyándose en algunas débiles supervivencias helenístico-romanas; por otro lado, Europa adoptará algunos instrumentos traídos por los musulmanes, concediendo una muy especial acogida al laúd. Finalmente, el alto nivel teórico de la cultura musulmana realimentará los espíritus inquietos, y reavivará el interés experimental de algunos y el especulativo de otros.

El **movimiento trovadoresco** (juglares, troubadours, trouvères, Minnesinger, etcétera) tiene una gran importancia en el proceso cultural de Europa occidental. Su auge se produce durante los siglos XII y XIII, teniendo al parecer como foco principal la Occitania (Provenza, Languedoc, Auvernia, Gascuña). Los poetas-músicos utilizan un lenguaje modal – de bordón o no –, y acompañan la melodía cantada con instrumentos diversos que pueden variar de una ejecución a otra: cordófonos punteados como el arpa, la guitarra morisca y la citôle; cordófonos que admiten tanto el ser punteados como el ser percutidos, como el salterio; cordófonos frotados como el rebab, el crwth o la viela de rueda (de bordón, frotada mecánicamente); aerófonos como la flauta dulce, el shawn, la gaita o el órgano portátil; y también membranófonos e idiófonos. El acompañamiento – fuera del probable bordón – suele ser, según Thomas Binkley, de dos tipos: heterofónico (en que dos o más instrumentos, generalmente de distinta clase, tocan junto con el cantor, agregando ornamentos y pasajes virtuosísticos), o en respuesta (en que cada instrumento aguarda tenso el momento de su réplica, que no sólo establece su presencia allí sino que puntúa la línea melódica).

6
El sistema tonal

En apariencia, existen, en lo cultural y específicamente en lo musical, ciertos caracteres que sobreviven a los procesos socioeconómicos, modificándose con ellos pero conservando una continuidad en los factores de identidad étnica y comunitaria, y existen otros caracteres que responden exclusivamente a esos procesos socioeconómicos. Queda por saber cuáles contienen a cuáles (¿las áreas culturales a los procesos socioeconómicos?, ¿a la inversa?), si es que se contienen unos a otros. Sabemos que existe interacción, pero sólo eso. Los procesos socioeconómicos replantean la delimitación y las características de las áreas culturales, pero no parten de cero. La supervivencia en el Mar Mediterráneo de la emisión vocal con una mano apoyada en la oreja y en el extremo de la mandíbula, no significa que el Egipto faraónico permanezca inmutable hasta hoy en tanto sistema socioeconómico, sino que los pueblos del Mar Mediterráneo conservan ciertas particularidades culturales a través de los milenios. Por otra parte, algunas coincidencias musicales en lugares tan distantes y tan dispares como el Afganistán y la Península Ibérica son sólo producto, probablemente, de la comunicación establecida dentro de los límites geográficos del sistema socioeconómico musulmán. Dicho aún de otro modo: la presencia de cadencias modales del canto trovadoresco de la Baja Edad Media en la música folclórica iberoamericana no significa la presencia de las estructuras socioeconómicas de aquella Baja Edad Media europea en tierras de América.

Ahora bien: ¿a qué responde el sistema armónico-tonal? ¿Es el aspecto musical de la asunción del poder de la burguesía en la Europa occidental cristiana? ¿Es la consolidación de particularidades culturales después del reordenamiento étnico de la Temprana

Edad Media? Aparentemente, ambas cosas. En principio, existen quizás predisposiciones para un enfoque vertical del lenguaje musical en los pueblos europeos renovados por las invasiones provenientes del Este, de un Este cuyas particularidades culturales específicas desconocemos, al menos en lo que a música se refiere. Pero acontece que el sistema tonal constituye un proceso, que se inicia, se afirma, se deteriora y termina, y este ciclo vital coincide con el de la burguesía. Es esto lo que nos permite aceptar la correspondencia histórica entre burguesía y música tonal.

Música tonal

Son varios los factores que definen la música tonal: su verticalidad, su horizontalidad de encadenamiento discursivo – que es compatible con aquélla –, y una gradación de jerarquías apoyada principalmente en la redundancia. Hay una altura fundamental dentro del repertorio de alturas, pero hay otras de importancia decreciente relacionadas jerárquicamente con la fundamental y entre sí. Su aparición con mayor o menor frecuencia en el decurso del proceso musical está directamente vinculada con la mayor o menor jerarquía dentro del sistema.

Hay sólo dos posibilidades de repertorios, es decir dos modos, pero éstos ya no implican otra cosa que un sistema de alturas dentro del ámbito de una octava, repetido idénticamente en todas las demás octavas, que son percibidas precisamente como repeticiones más agudas o más graves de los sonidos de ese sistema cuyo ámbito es la octava. El bordón es ya inadmisible.

La verticalidad se da con doble función:

– estrictamente en vertical, es decir en la aparición simultánea de alturas disímiles, "acordes" que apoyan el discurso melódico y que imponen en simultaneidad también el comportamiento jerárquico de ese discurso horizontal,

– y a la vez en el movimiento horizontal simultáneo de varias líneas melódicas (o virtualmente melódicas) cuya coincidencia vertical va determinando acordes coherentes de alturas disímiles.

En el momento de su afirmación histórica plena, el sistema tonal establece un mecanismo presuntamente racional de alturas (el

racionalismo europeo está en su apogeo), que parte del entendido de que la unidad interválica mínima indivisible es el **semitono**, equivalente a una división regular del intervalo de octava en doce intervalos pequeños, perceptivamente iguales entre sí. Tal como se deduce de su nombre, la suma de dos semitonos sucesivos constituye un intervalo unitario mayor llamado **tono**.

Modo mayor en el sistema tonal será el estructurado ascendentemente así:

tono - tono - semitono - tono - tono - tono - semitono.

Modo menor será el estructurado de la siguiente manera (también de lo grave hacia lo agudo):

tono - semitono - tono - tono - semitono - tono + semitono - semitono.

El espíritu renacentista instalará una etapa de especulación acerca de las relaciones de alturas dentro del ámbito de una octava, y varios "temperamentos" se alternarán en el uso, hasta la definitiva implantación del así llamado **temperamento igual**. El racionalismo triunfante asegurará la regularidad de la división por medio del cálculo matemático, y lo irá imponiendo en Europa entre mediados del siglo XVIII y mediados del siglo XIX. La normatización se completará con el establecimiento de una afinación exacta uniforme (equivalente a las convenciones sobre unidades de medida) en toda el área de expansión europea occidental: el ***la* "universal"**. Gracias a estas dos fijaciones, el creador de bienes musicales de la capital metropolitana asegurará la difusión y el consumo "universales" de sus composiciones, y el poder metropolitano asegurará la imposición inalterada y uniforme de sus modelos culturales – al menos los musicales – en todo el territorio metropolitano y en todo el territorio colonial. El producto que no acepte estas imposiciones – el sistema europeo de alturas de temperamento igual y el *la* universal – estará condenado a quedar cercado y a no poder "competir" con el metropolitano ni siquiera en su área geográfica y cultural propia. La música de la burguesía europea occidental asegurará así su predominio mundial por la aplicación de procedimientos propios de la expansión industrial.

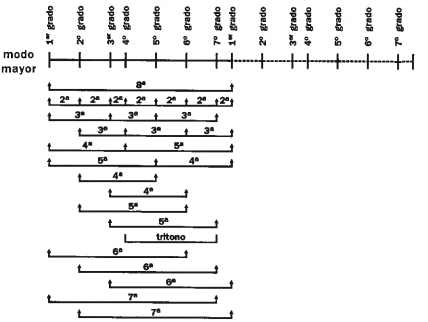
Por otra parte, esta normatización hará posible el desarrollo del concepto de música sinfónica, la etapa más visible del individualismo y del gigantismo europeos: una música creada por un individuo, que no la ejecuta él mismo (ni con un grupo de músicos amigos), sino que la hace ejecutar por una enorme fábrica de música, un macro-conjunto de decenas de intermediarios (¿obreros calificados?) capaces de responder a un estímulo normatizado sobre instrumentos normatizados que producirán inevitablemente un resultado sonoro uniforme (lo más parecido posible al pensamiento individual del individuo que generó las órdenes).

Interválica

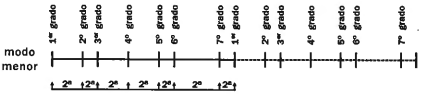
La exposición en orden ascendente o descendente del repertorio de alturas de los modos mayor y menor se llama **escala** (respectivamente mayor y menor). Es un concepto estrictamente físico-mecánico, y no implica valores ni caracteres expresivos.

Definidos dentro del ámbito de la octava, los intervalos se designan de acuerdo con un criterio arbitrario en el que el intervalo de **segunda** es la distancia entre un grado de la escala y el siguiente. Como se observará, este criterio no es coherente con la lógica de los sistemas de medida del racionalismo, en los que se parte de cero, siendo la unidad primera entre un grado y el siguiente de la correspondiente escala, igual a uno (y no igual a dos). En el procedimiento de medición de intervalos de la música europea occidental se parte del uno y no del cero: el intervalo cero – es decir el que resulta de la distancia (nula) entre un grado y ese mismo grado – es llamado intervalo de **primera**. Ocurre que la cultura europea del 1700 no se preocupa de reestructurar el edificio gramatical de la música, y deja esa tarea para otros – que nunca llegarán –, mientras continúa utilizando designaciones y soluciones de escritura (que veremos más adelante) provenientes del pasado histórico propio, sin preocuparse de la coherencia o no del resultado de tal "colcha de retazos".

Los intervalos posibles dentro de la octava son, pues, para el modo mayor:



Para el modo menor el criterio es el mismo, teniendo en cuenta que los intervalos de segunda son:



Como puede verse, dos intervalos llamados segunda (o tercera, o sexta, o séptima) pueden tener dimensiones muy diferentes. Por ello, se introduce un régimen de adjetivos que ayudará a precisar las dimensiones:

unísono (1ª, o 1) – intervalo nulo

segunda menor (2ª m, o 2m) – un semitono

segunda mayor	(2ª M, o 2M)	– un tono
tercera menor	(3ª m, o 3m)	– un tono y un semitono
tercera mayor	(3ª M, o 3M)	– dos tonos
cuarta justa	(4ª, o 4)	– dos tonos y un semitono
tritono (o **cuarta aumentada**, o **quinta disminuida**)		
	(+4, o 5̄)	– tres tonos
quinta justa	(5ª, o 5)	– tres tonos y un semitono
sexta menor	(6ª m, o 6m)	– tres tonos y dos semitonos
sexta mayor	(6ª M, o 6M)	– cuatro tonos y un semitono
séptima menor	(7ª m, o 7m)	– cuatro tonos y dos semitonos
séptima mayor	(7ª M, o 7M)	– cinco tonos y un semitono
octava	(8ª, u 8)	– cinco tonos y dos semitonos

Se prevén también intervalos "aumentados" o "disminuidos", como puede verse en las denominaciones alternativas para el tritono. Tal es el caso del de segunda situado entre los grados 6° y 7° del modo menor,

segunda aumentada – un tono y un semitono

físicamente igual al de tercera menor pero perceptivamento diferente.

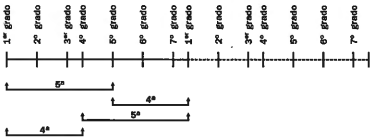
Podemos exceder la octava, usando correlativamente el mismo criterio: una novena tendrá cinco tonos y tres semitonos (menor) o seis tonos y dos semitonos (mayor). Y así sucesivamente. Pero aquí se pondrá en evidencia más fácilmente el error de contar a partir de uno: la novena será la suma de una octava más una segunda, lo cual resultará por un lado coherente con la percepción dentro de la octava y con la identidad perceptiva fuera de ella. Sin embargo, esto, escrito con cifras, producirá más de una confusión en el estudiante de solfeo, es decir de gramática musical europea:

$8^a + 2^a = 9^a$

Así también, una doble octava no será una 16ª sino:

$8^a + 8^a = 15^a$

Con la misma base de la octava como ámbito de definición de intervalos, tendremos situaciones como ésta:



El segundo intervalo (grados 5° al 1°) es la inversión del primero (grados 1° al 5°), y el cuarto (grados 1° al 4°) es la inversión del tercero (grados 4° al 1°). Esto lo podemos comprobar perceptivamente, dicen los teóricos del sistema tonal. Llegamos de este modo a establecer una tabla de **inversiones de intervalos** cuyo eje será el tritono (intervalo perceptivamente desagradable dentro del sistema tonal):

segunda menor	<——>	séptima mayor
segunda mayor	<——>	séptima menor
tercera menor	<——>	sexta mayor
tercera mayor	<——>	sexta menor
cuarta justa	<——>	quinta justa
tritono	<——>	tritono
unísono	<——>	octava

Llamaremos **escala cromática** a la sucesión por semitonos de todos los grados virtuales (grados cromáticos) del sistema temperado. Tendremos entonces doce grados cromáticos en el ámbito de una octava, en lugar de los siete grados de las escalas mayor y menor, llamadas **escalas diatónicas**.

Armonía y contrapunto

Los distintos intervalos tienen distintos valores perceptivos. Los más definitorios del comportamiento tonal son los intervalos de tercera y los de sexta (mayores y menores), "consonantes" en esta

etapa histórica, si bien habían sido considerados como "disonantes" hasta el siglo XIV (y aun, en algunos casos, hasta bien entrado el siglo XVI).

Los acordes básicos del sistema tonal son los llamados perfectos, mayores o menores, estructurados ascendentemente así:

acorde perfecto mayor: tercera mayor y tercera menor;

acorde perfecto menor: tercera menor y tercera mayor.

Ambos afirman la condición de predominio jerárquico del primer grado por sobre los demás.

Los intervalos de 2ª y 7ª son percibidos como disonantes, por lo que no son admitidos como soluciones de "reposo" sino solamente en tanto situaciones pasajeras que "resuelven" en intervalos consonantes (5ª, 4ª, 3ª, 6ª).

Hablaremos de **contrapunto** cuando las distintas líneas melódicas interactuantes sean reconocibles más allá de sus coincidencias verticales, las cuales deberán responder a las reglas tácitas de la armonía, es decir del manejo adecuado de consonancias y disonancias en los acordes que resulten en cada momento (acordes que inevitablemente deberán ser consonantes en los momentos significativos del decurso musical, coincidentes con los puntos de apoyo, es decir con aquellos en que existe acento métrico). Cuando la verticalidad sea predominante por sobre la sensación de multiplicidad de líneas horizontales simultáneas, hablaremos de **armonía**. En este caso, la idea generadora va a ser más aproximada a la de un flujo continuo con "espesor". En el caso del contrapunto, la idea generadora es la de la interacción (armónica) de las líneas. También hablaremos de armonía cuando apoyemos verticalmente, pero en forma espaciada, una línea melódica. Esta situación, que ya no será monofónica como en el modalismo – por cuanto no habrá un cauce melódico único –, difiere de la homofónica del flujo continuo "espeso", en que ese flujo "espeso" pasa a ser virtual, y su presencia es señalada por acordes espaciados, que de todos modos alcanzan para encauzar tonalmente aquella melodía que apoyan o "acompañan".

El proceso histórico lleva al sistema armónico tonal a un decantamiento de los comportamientos verticales y horizontales en función del ordenamiento jerárquico. Y al mismo tiempo lo

lleva a un altísimo grado de previsibilidad y de redundancia, del que sólo podrá escapar – relativamente – por medio del principio de la "modulación", una especie de mecanismo de engaño auditivo encadenado, que cuando sea desarrollado al infinito – ya a mediados del siglo XIX –, destruirá por sí solo al sistema tonal del cual surgió.

El principio del encadenamiento de acordes propio del procedimiento compositivo armónico tonal, posee desde un comienzo algunos puntos que pueden resultar polivalentes si no se les condiciona suficientemente. En efecto, si por ejemplo colocamos un acorde perfecto mayor sobre el 5º grado de la escala – grado que admite un acorde perfecto mayor formado por dicho 5º grado, el 7º y el 2º de la octava siguiente –, podremos escamotear la omnipresencia del 1er grado que nos aguarda, haciendo de cuenta que este acorde perfecto mayor es el de un 1er grado. Si el comportamiento melódico y armónico posterior afirma esta "distracción" intencional, habremos instalado a nuestros oyentes en una nueva escala que comienza en ese 5º grado, es decir habremos "modulado".

Claro que aquí tendremos que modificar alguna cosa para que no se nos destruya el juego: si armamos nuestra nueva escala a partir del 5º grado, tendremos una sucesión interválica distinta de la del modo mayor o menor:

tono - tono - semitono - tono - tono - *semitono* - *tono*

A fin de restablecer el orden, aprovecharemos la presencia virtual de la escala cromática, establecida ya como cañamazo, y "alteraremos" el séptimo grado de nuestra nueva escala, para que sea una escala mayor, o bien "alteraremos" el 6º y el 7º, para que sea una escala menor.

El sistema tonal justifica teóricamente esta posibilidad de cambio de nuestra ubicación en el cañamazo cromático, recurriendo al concepto de **tonalidad**, definible como cada una de las doce posibilidades de transposición del modo mayor, y cada una de las doce de transposición del modo menor, en el ámbito de la escala cromática. Tendremos pues doce tonalidades mayores (idénticas entre sí desde un punto de vista interválico, dentro del sistema de temperamento igual) y doce tonalidades menores (también idénticas entre sí desde un punto de vista interválico).

Notas

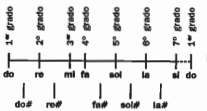
Son llamados notas los grados de la escala básica designados de acuerdo a alguna convención. En castellano, como en italiano, se utiliza el sistema diatónico

do re mi fa sol la si

que responde, en su designación no "adjetivada", a la escala mayor. El *la* de esta escala tiene actualmente 440 ciclos por segundo (440 Hz) o múltiplos (880 Hz, 1.660 Hz, 3.320 Hz, 6.640 Hz, 13.280 Hz) o submúltiplos de esta cifra (27,5 Hz, 55 Hz, 110 Hz, 220 Hz), de acuerdo a las convenciones de ***la* absoluto** a que se hiciera referencia más arriba. Algunas orquestas exhibicionistas fuerzan los instrumentos a una cifra un poco más alta (con lo que obtienen un sonido más "brillante", de acuerdo con las reglas de juego de la manipulación del "mercado de consumo" musical, basadas en criterios circenses), pero la casi totalidad de los intérpretes acatan el *la* de 440 Hz. Sin embargo, este valor no ha estado fijo desde que se estableció el principio del *la* absoluto, sino que se ha ido modificando a lo largo de los siglos XIX y XX, lo cual quiere decir que cuando hoy ejecutamos respetuosamente una partitura del 1800 (por ejemplo, una sinfonía de Beethoven), en realidad la estamos alterando, pues tocando las notas que están escritas, estamos produciendo una música que suena en otra altura: por lo menos un semitono más aguda que cuando fue compuesta.

En inglés y en alemán se utiliza un sistema alfabético para designar las notas, sistema en el cual A es *la* y G es *sol*. En alemán se agrega una H, que designa al *si*, reservándose la B para el *si* alterado en un semitono hacia lo grave. En francés, rigen los mismos términos que en italiano y en castellano, salvo para el *do*, que podrá designarse alternativamente – según el tipo de uso – como *ut* (restituyendo así el término de la denominación monosilábica establecida en el siglo XI).

Las notas pueden ser "alteradas" hacia lo agudo, elevándolas en un semitono. Se usa el término **sostenido** (♯) como adjetivo. Así, *do* sostenido será una nota un semitono más aguda que *do*. Lo mismo regirá para *re*, *fa*, *sol* y *la*. *Mi* sostenido, en el sistema de temperamento igual, será idéntico a *fa* "natural" (es decir, no alterado) (♮ = becuadro), y *si* sostenido será idéntico a *do* (de la octava siguiente), puesto que *fa* dista un semitono de *mi* y *do* dista un semitono de *si*:



Las notas pueden ser alteradas hacia lo grave, haciéndolas descender un semitono. Se usa para ello el término **bemol** (♭). *Do* bemol será idéntico a *si* natural en el sistema de temperamento igual, y *fa* bemol idéntico a *mi* natural:

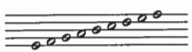
Sistema de escritura

"Desde hace siglos, y a consecuencia de una notación defectuosa, los músicos de Occidente han perdido en buena parte la conciencia de los pensamientos musicales", escribe en su "Fraseología" (1941) el musicólogo Carlos Vega.

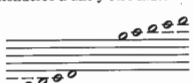
Para graficar las notas se utiliza un sistema de cinco líneas horizontales equidistantes llamado **pentagrama**, y una representación puntual (en realidad, circular u oval) del sonido. Es en principio un sistema de coordenadas altura-tiempo

en el que escribiremos más arriba los sonidos más agudos y de izquierda a derecha los sonidos sucesivos, sólo que la altura será graficada en forma estriada o escalonada y no continua, y el tiempo también.

El pentagrama o pauta podría ser un sistema estriado regular, pero no lo es: nuestros escalones se corresponderán con los grados de la escala diatónica mayor, que como vimos no son iguales entre sí. Por otra parte, el uso de las cinco líneas será poco coherente, puesto que se dispondrá no sólo de los escalones, es decir de las líneas horizontales, sino también de las contrahuellas de dichos peldaños, es decir de los espacios entre línea y línea, considerados como de igual significación que las líneas.



Será posible extenderse a uno y otro lado:



La posición relativa en el pentagrama no significará pues distancias interválicas absolutas, sino relativas al concepto de grados separados por un semitono o por un tono, indistintamente, según su posición en la escala básica de *do*. Es decir, una posición en el pentagrama podrá distar de la siguiente

ya sea un tono, ya sea un semitono, según cuál sea la nota.

Para esto, será necesario establecer el punto de referencia de este sistema de escritura relativo, que como se ve no constituye una representación analógica del fenómeno sonoro. Ese punto de referencia se llamará **clave**, e indicará dónde está ubicada tal o cual nota de referencia absoluta.

La clave de *fa*

nos indicará que en la cuarta línea (se cuentan de abajo hacia arriba) se coloca el *fa* de 174,61 Hz. La clave de *do*

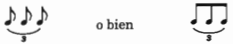
nos indicará que en la tercera línea colocamos el *do* de 261,63 Hz. Y la clave de *sol*

nos indicará que en la segunda línea se coloca el *sol* de 392 Hz. Así, se hará posible el cubrir un amplio ámbito de alturas, suficiente para el registro de los instrumentos usuales en el siglo XVIII:

Para escribir las duraciones de los sonidos se usará un sistema de **figuras**, que establece valores relativos:

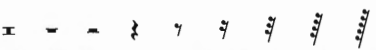
En esta serie de signos, cada uno dura el doble del que está inmediatamente a su derecha, y la mitad del que está inmediatamente a su izquierda. Como se ve, se trata de un sistema de relación binaria, que no prevé en principio la división o subdivisión por tres, o por otra cifra que no sea el dos y sus múltiplos.

Cuando se necesite un valor que sea un tercio de otro, se debe entonces establecer una "alteración" (que aquí no se llamará "alteración"):



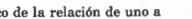
tresillo. Es decir que tres corcheas equivalen aquí a una negra, excepcionalmente.

Las "ausencias" de sonido serán indicadas mediante signos llamados **silencios**:

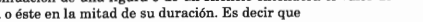


También aquí, cada signo dura el doble del que está inmediatamente a su derecha, y la mitad del que está inmediatamente a su izquierda. Es, como el de las figuras, un sistema de relación binaria, y un sistema relativo. Es decir que sólo se establece el valor relativo de los signos, pero no su duración cronométrica.

El **puntillo** permitirá romper el cerco de la relación de uno a dos por otro camino: un punto (denominado puntillo) colocado a continuación de una figura o de un silencio extenderá el valor de ésta o éste en la mitad de su duración. Es decir que

y 

La **ligadura de prolongación**, por su parte, permitirá unir el valor de dos figuras consecutivas que tengan la misma altura:



Hacia el siglo XVII se afirmará la idea de establecer referencias verticales de regularidad de duración, puesto que la música de la cultura europea occidental es predominantemente regular en su medida (es decir, métricamente), y que el nacimiento del espíritu sinfonista pedirá procedimientos fáciles de coordinación de las lecturas simultáneas de la partitura por parte de cada uno de los

muchos intérpretes intervinientes. Así quedará impuesto el uso de la **barra de compás**, una línea recta vertical que deja constancia del límite entre dos unidades métricas sucesivas, es decir entre dos acentos fuertes sucesivos.

¿Cómo saber cuál es la duración de cada compás? La duración estricta (en segundos) estará dada por la duración de los valores, que será fijada en forma absoluta (mediante el metrónomo, que establece cantidades de pulsos por minuto) recién desde comienzos del siglo XIX, y ello cuando el compositor lo estime necesario. En caso contrario, dará como antes del siglo XIX una indicación – convencional o no – que ubique sicológicamente al intérprete. La duración relativa sí podrá ser asegurada – y esto es lo que importa para el creador de Europa occidental –, puesto que se parte de la comprobación previa de la existencia cultural de una regularidad métrica. Si nuestra unidad métrica (el ámbito que sigue a cada acento fuerte) es de dos pulsos, es decir binaria, usaremos el 2 como símbolo. Y le agregaremos, exactamente debajo, un símbolo complementario que nos indique cuál es el valor (blanca, negra, corchea,...) tomado como referencia, es decir en qué valor escribimos esos dos pulsos. Si es en negras, escribiremos

$$\frac{2}{4}$$

que leeremos "dos por cuatro", y que no es un quebrado matemático (no indica una fracción sino, por el contrario, una unidad).

Los símbolos para las unidades métricas serán:

- 2 – compás binario, o de 2 pulsos o "tiempos"
- 3 – compás ternario
- 4 – compás cuaternario
- 5 – compás de 5 tiempos
- 7 – compás de 7 tiempos

Los símbolos para los valoren serán:

1	–	redonda
2	–	blanca
4	–	negra
8	–	corchea
16	–	semicorchea
32	–	fusa

De modo que

$$\frac{3}{8}$$

("tres por ocho") significará un compás de tres tiempos en el cual cada tiempo equivale a una corchea.

La subdivisión de cada tiempo será sobreentendida como binaria en todos los casos. ¿Qué pasa, entonces, si la unidad métrica que se desea escribir es binaria pero de subdivisión ternaria? El símbolo 2 ya no servirá. Tampoco los otros símbolos establecidos. Será menester recurrir una vez más al criterio de "colcha de retazos". Se usarán los siguientes símbolos:

6	–	compás binario de subdivisión ternaria
9	–	compás ternario de subdivisión ternaria
12	–	compás cuaternario de subdivisión ternaria

Así,

$$\frac{6}{8}$$

("seis por ocho") significará un compás de dos tiempos en el cual cada tiempo está subdividido en tres corcheas, es decir en que la unidad de tiempo será la negra con puntillo.

Las divisiones sucesivas de estas subdivisiones ternarias serán sobreentendidas como binarias en todos los casos. De no serlo, ya no existirán fórmulas de compás prestablecidas, y será necesario resolver la situación con tresillos u otras figuraciones "excedentes".

Para las intensidades, se utiliza un sistema de símbolo agregado, colocado en cualquier lugar del pentagrama, o debajo o encima de éste:

pp	significa "pianísimo", es decir muy suave
p	significa "piano", es decir suave
mf	significa "mezzo forte" (pronúnciese "metsoforte"), es decir ni suave ni fuerte
f	significa "forte", es decir fuerte
ff	significa "fortísimo", es decir muy fuerte

Este conjunto de símbolos se complementa con los "reguladores" siguientes:

"crescendo" (pronúnciese "creshendo"), es decir aumentando la intensidad

"diminuendo", es decir disminuyendo la intensidad

Nótese que prácticamente todo el sistema de escritura (o "notación", o "pautación") indica operaciones a ser realizadas – es decir órdenes mecanizables – y no resultados a ser obtenidos, tanto en lo referente a alturas como a duraciones o a intensidades. Y también en buena medida, como vimos, en lo relativo a timbres. Incoherentemente, aparecerán algunos agregados (por lo general, en idioma italiano) que apelan a la toma de conciencia del ejecutante y que, debido a la recurrencia a ellos a través del tiempo, han logrado convertirse en convenciones tácitas. Fuera de los términos que indican "movimiento", es decir velocidad de los pulsos,

largo	–	muy lento
lento, adagio	–	lento
moderato, andante	–	ni lento ni rápido
allegro, vivo, vivace	–	rápido
presto	–	muy rápido

y de algunas palabras utilizadas para las modificaciones de éstos, existe una extensa colección de voces italianas como *affettuoso, agitato, amabile, amoroso, appassionato, cantabile, con brio, delicato, dolce, doloroso, espressivo, furioso, maestoso, risoluto y tranquillo*, en general fácilmente comprensibles para el intérprete de habla castellana.

Estructura y forma musicales

La música del sistema tonal es, en términos generales, de tipo discursivo: una idea expresiva se da por el encadenamiento de células melódico-armónicas que se suceden – se preanuncian, se contestan, etcétera – hasta llegar a un punto de reposo.

La unidad expresiva básica es la frase, que equivale en términos generales al concepto poético de verso. La frase es constituida por células expresivas mínimas encadenadas. A su vez, las frases se encadenan entre sí para dar lugar a períodos, secuencias de frases equivalentes a estrofas poéticas. (Algunos teóricos designan como frase lo que aquí – siguiendo a Vega – se ha llamado período, y viceversa.) Un encadenamiento básico muy habitual de frases es el siguiente: pregunta, que preanuncia una respuesta no final, que preanuncia una nueva pregunta, la que preanuncia una conclusión, que llega finalmente.

La frase musical – la del sistema tonal, al menos – tiene dos acentos o puntos "de comprensión", cada uno de los cuales recibe una "descarga de intención". "La frase termina con la segunda descarga", señala Carlos Vega. El concepto de reposo gramatical es vehiculizado a través de las "cadencias", que podrán ser relativas al final de cada frase, pero que deberán necesariamente ser absolutas para que percibamos el punto final del período, y no sólo éste en sí, sino todo el proceso cadencial – melódico-armónico – que nos va conduciendo a ese punto final.

Un hecho musical completo – una "obra" musical, una "composición", una "pieza" de música, etcétera – está en general estructurado con varios períodos. Puede ser uno solo, y en ese caso (el de las canciones estróficas, por ejemplo) se repetirá cuantas veces sea necesario. Puede ser una estructura binaria de tipo A-B (en que A es por ejemplo la estrofa y B el estribillo, o bien ambos son secciones constituidas por más de un período, por simple ampliación de escala formal), o una ternaria de tipo A-B-A o A-A-B o A-B-B o A-B-C, o una binaria o ternaria con reexposición (del A respectivo), o bien una

estructura de tipo "rondó" (A-B-A-C-A-D-A-E-A...). Estos son los tipos formales básicos.

En las estructuras extensas se hace necesario mantener referencias o puntos de anclaje que establezcan la unidad de la sección y las referencias mnemotécnicas que a ésta se hagan. Esas referencias son suministradas por los "temas", fragmentos melódicos de sentido expresivo completo y reconocible, que en general no exceden la extensión de una frase.

En la música culta europea es dable encontrarse a menudo con términos formales como los que son explicados a continuación:

– canon:
Es un procedimiento derivado de una situación lúdica infantil. Dadas dos o más voces (literalmente vocales, o instrumentales), todas hacen la misma melodía pero iniciándola en momentos diferentes, de modo tal que el resultado vertical en cada instante sea armónicamente interesante.

– fuga:
Amplía el concepto anterior haciendo el juego imitativo más elaborado, con mayor virtuosismo contrapuntístico.

– suite:
En realidad no es una forma, si bien el candor academicista la incluye en los programas de estudio de formas musicales. En el período barroco, es una serie (de ahí su nombre) de piezas independientes que recrean el espíritu de algunas danzas populares (y hasta canciones), serie cuyo factor de unidad se limita en general a la tonalidad. A partir del siglo XIX se llama suite a una pieza unitaria sin forma prestablecida que surge del encadenamiento decantado de secuencias musicales escritas originariamente para un *ballet* o balé, o como música de escena para una pieza teatral.

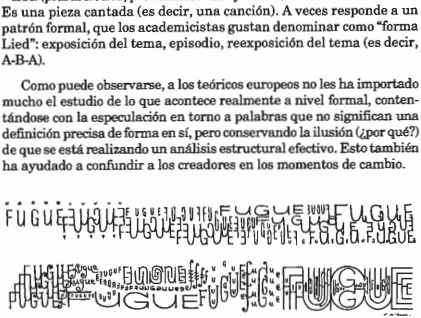
– sonata:
Es desde la segunda mitad del siglo XVIII una composición de cámara extensa y en general trascendente, que se articula en tres o más piezas vinculadas por su tonalidad (llamadas aquí "tiempos": en general uno rápido, uno lento, uno rápido). La primera de estas piezas (raramente una de las otras) suele responder al esquema constructivo conocido como forma sonata: una exposición (bitemática, en la que el tema II está en una tonalidad diferente de la del tema I, si bien "emparentada"), un desarrollo libre, una reexposición (en la que II está

en la misma tonalidad de I). Se llamará **sonata** cuando sea compuesta para instrumento solista o para un dúo instrumental, **trío** o **cuarteto** (¡!) cuando sea respectivamente para piano, violín y violonchelo o para dos violines, viola y violonchelo, **sinfonía** cuando sea para una orquesta, es decir una agrupación instrumental relativamente grande, y **concerto** (pronúnciese "concherto") o **concierto** cuando sea para solista(s) y orquesta. Anteriormente, el término **sonata** significa solamente pieza instrumental (así como **cantata** significa pieza vocal), y **sinfonía** significa preludio (es decir, un pórtico musical) u **obertura**. **Concerto** en cambio aparece ya en el siglo XVII con la significación de coordinación de tareas entre uno o más solistas y una masa orquestal (en principio de instrumentos de arco) llamada el grueso (*grosso*) o relleno (*ripieno*), y con la secuencia de tiempos (llamados "movimientos" en la sinfonía y en el concierto) de tipo rápido-lento-rápido.

– **poema sinfónico**:
Tampoco es una forma. Es un criterio compositivo para piezas orquestales (sinfónico significa orquestal), hechas en un solo movimiento a partir de un argumento o "programa". Surge en pleno siglo XIX.

– **lied** (plural **lieder**, pronúnciese "lid" y "líder"):
Es una pieza cantada (es decir, una canción). A veces responde a un patrón formal, que los academicistas gustan denominar como "forma Lied": exposición del tema, episodio, reexposición del tema (es decir, A-B-A).

Como puede observarse, a los teóricos europeos no les ha importado mucho el estudio de lo que acontece realmente a nivel formal, contentándose con la especulación en torno a palabras que no significan una definición precisa de forma en sí, pero conservando la ilusión (¿por qué?) de que se está realizando un análisis estructural efectivo. Esto también ha ayudado a confundir a los creadores en los momentos de cambio.



Posibles comienzo y final de una fuga, explicados por el lápiz del cineasta Norman McLaren.

7
La música culta europea antes del siglo XX

Con el advenimiento de la sociedad regida por la burguesía, no sólo se produce el pasaje gradual de la música modal a la música tonal, sino que surge un nuevo terreno cultural: el de la Cultura con mayúscula (escrita así y concebida así). El del Arte con mayúscula. Y se plantea poco a poco una dicotomía, que ya hacia el siglo XV ha adquirido plena vigencia social: la diferenciación de hecho entre productos que reciben sin hesitación la clasificación de artísticos, y otros que no son considerados de la misma manera y que podrían ser denominados mesoartísticos.

En lo musical, esta situación se concreta en la configuración de dos lenguajes con sus códigos propios, que coexisten hasta hoy (ver **3, Las músicas**): la música "culta" y la música "popular" o "mesomúsica". La mesomúsica es tratada más adelante. ¿Qué ocurre en la música llamada culta?

La cultura de la burguesía reserva a la música culta el papel de vanguardia. Dentro del particular enfoque piramidal que del hombre y de su historia hace aquélla, al compositor de música culta le corresponde la tarea social de abrir nuevos caminos al lenguaje musical general. Esta función se apoya por supuesto en el cultivo del individualismo y de la vanidad, características que no se canalizaban de esta manera en la Europa de la Edad Media.

El compositor también hace cuadros de caballete, y los firma. Sus cuadros de caballete musicales son objetos clasistas y son objetos de consumo pasivo. Están dirigidos a una audiencia restringida, que coincide con aquel sector de la población que detenta la cultura. Detentar la cultura no es detentar el poder, pero es detentar una forma

de poder más sutil que el político, y a veces una cosa puede coincidir con la otra.

La participación queda pues desterrada, incluso en el templo católico (no, al comienzo, en el templo protestante). La música pasa a ser la Música, y es decretada por un individuo que establece sus órdenes por escrito (ver **Sistema de escritura** en **6, El sistema tonal**) para que los intermediarios las "interpreten" a un "público" que paga para oírla, que la recibe silenciosamente (diríase que con unción) y que la premia con aplausos.

Será muy difícil escapar a esa trampa. Algunos lo intentarán, y a veces lo conseguirán. Pero una gran mayoría de individuos creadores sucumbirá, y se limitará a cumplir una función histórica opuesta a la vanguardizante que sólo podía ser ejercida en la sociedad europea desde la posición que se les reservaba. La historia de la música culta europea contiene pocos nombres históricamente significativos, a pesar del supuesto sitial privilegiado que los "artistas" tienen asignado en el seno de la sociedad burguesa. Son miles los compositores que nunca llegan a trascender una función bufonesca, es decir de meros entretenedores de la clase que detenta el poder, o de una parte de ella.

En el siglo XIV son varios los autores que firman su aporte musical a la sociedad. En los dos siglos anteriores ya han ido apareciendo algunas figuras creadoras individuales e individualizables, aisladas (aquí y allá, en los "burgos"). En el siglo XVI ya son muchos, y en casi toda Europa occidental. Cuantitativa y cualitativamente, los aportes innovadores disminuyen en la segunda mitad del siglo XIX, situación que coincide con la instauración de un nuevo principio de política cultural. El sistema político capitalista entiende que la cultura posee una importante función sociopolítica: la de agente activo de los procesos. La sociedad burguesa, que consumía hasta entonces música de su propio tiempo, es forzada entonces hacia una actitud museística. Se trata de distraer al público con el consumo del pasado, en la convicción de que de esta manera se podrá frenar el conocimiento del presente y el consiguiente advenimiento de un futuro temido. Hacia 1900, sin embargo, son muchos los factores históricos que presionan a los profesionales de la creación, y algunos de ellos – los que recogen el desafío – asumen su responsabilidad social. Se pasará revista más adelante a los nombres de algunas de las personalidades más salientes de la acelerada si no vertiginosa dinámica histórica del lenguaje musical culto entre el siglo XIV y el siglo XIX, período en el

que podrá ser observado un proceso de "ascenso", "apogeo" (quizás entre aproximadamente el 1600 y el 1800) y "caída".

En la primera etapa de consumo la música se hace para individuos o para conjuntos relativamente pequeños, y en todos los casos para instrumentos de sonoridad pequeña – es decir, aptos para comunicarse con seres humanos individuales pero no para imponerse ante multitudes masificadas –. Sólo la música militar – de la que no se ocupan los compositores socialmente respetados – es estentórea y necesita que su señal sea captada por encima de estruendos varios. Es importante observar que el hecho de que la música sea de relativamente poca sonoridad no significa de modo alguno que sea más clasista que la más sonora de los siglos siguientes. Una reunión de amigos en torno a una guitarra en nuestros días no es – por la mera razón cuantitativa – más clasista que un concierto sinfónico. En realidad sucede lo contrario: el rescate de ese tipo de situaciones de comunicación musical significa un avance hacia una vivencia musical menos clasista, y si bien es cierto que – tomada en sí, aisladamente – congrega menos cantidad de público, también es cierto que es mucho más repetible y mucho más accesible para el común de las gentes, razón por la cual se convierte – en la suma de casos aislados que se da en cada día y en cada momento – en un fenómeno con más cantidad de público. Y con ciertas ventajas, además: no se impone un producto único e inalterable a varios cientos de personas en un solo acto, y la actitud de cada auditor es mucho menos pasiva. El hecho musical está a la escala del individuo.

La terminología tradicional europea designa la música de sonido pequeño y de pocos intérpretes con la expresión "música de cámara", cuya etimología puede sí que sea clasista (se da comúnmente por sobreentendido por parte de los musicógrafos europeos que la cámara en cuestión es la sala palaciega, y no la sala reunitiva de cualquier casa, como dice el diccionario en primera acepción). La expresión significa por otra parte música de función no religiosa, lo cual también conlleva una idea de espacio y de "cantidad" de sonido. Hacia el 1600 surge la ópera, pero esta nueva forma de comunicación artística conserva hasta el 1800 las características de volumen sonoro de la música de cámara, a tal punto que el clave (o clavichémbalo o clavecín), instrumento de sonoridad sensiblemente pequeña, continúa siendo el apoyo básico y el punto de referencia de los cantantes.

Hacia el 1700 se va dando una gradual búsqueda de espacios más grandes, de sonoridades mayores y de públicos más numerosos.

Entretanto, la sociedad europea también va cambiando, y las sucesivas etapas de la revolución burguesa exigen que el músico también le hable a las multitudes (que no son tales, porque ninguna sala de conciertos está construida para albergar multitudes – y téngase bien presente lo relativo de esta ingenua "democratización" –), así como las sucesivas etapas de la revolución maquinista van acostumbrando el oído ciudadano a niveles de ruido ambiente cada vez más altos. El sinfonismo surge naturalmente como consecuencia del proceso histórico, y los que protestan contra lo ruidoso de la música de Haydn, de Beethoven o de Berlioz, son en ese momento vulgares "reaccionarios" que añoran la paz idealizada del pasado y temen las turbulencias de ese futuro que los inquieta.

Los siglos XIII y XIV

Uno de los primeros nombres propios que aparecen en la historia de la música europea es el de **Pérotin** (o Perotinus o Perotino), músico de París que florece hacia el 1200, y que es estudiado habitualmente como miembro de una escuela compositiva que va a ser denominada "Ars antiqua" por los renovadores del siglo XIV. Pérotin participa de un estilo muy característico, en que las varias voces del planteo polifónico, es decir contrapuntístico, tienen una motricidad marcada, que afirma las conquistas de verticalización gradual obtenidas en los siglos XI y XII (conquistas de las que participa, en la segunda mitad del siglo XII, otro músico de París conocido como **Léonin** o Leoninus). Las coincidencias verticales abundan en disonantes terceras (y hasta en segundas y tritonos), apoyándose fundamentalmente en quintas, cuartas y unísonos (ver **Armonía y contrapunto** en **6, El sistema tonal**). Las fórmulas cadenciales incluyen acordes con tercera que resuelven en tónica y quinto grado (sin tercera, claro está), o en unísono. Su obra (en apariencia sólo religiosa) prevé una señalable carga de expresión, que acentúa el sacudimiento del férreo hieratismo de los preceptos gregorianos (impuestos en realidad apenas cuatro siglos antes), sacudimiento que se venía produciendo desde los primeros avances del polifonismo.

Hacia mediados del siglo XIII, **Adam de la Halle** (nacido en Arras, Flandes, hacia 1237; muerto hacia 1287 en Nápoles), trovero tardío proveniente del Flandes conquistado por Francia, afirma un puente entre la tradición trovadoresca y la polifonía, puente que parece tener cultivadores más tempranos en su región natal (los pocos documentos que se conservan permiten situar antecedentes en su coterráneo **Moniot d'Arras**, nacido hacia 1190 y muerto hacia 1240).

Philippe de Vitry (Vitry, Champaña, 1291; Meaux, cerca de París, 1361), obispo, poeta, compositor y teórico del área de influencia de París, es el acuñador de la expresión "Ars nova". En su labor creativa se afirma un proceso evolutivo (del que participa, entre otros, **Pierre de la Croix** o Petrus de Cruce, muerto hacia 1300) en el que se centra la atención en el factor rítmico. Las relaciones contrapuntísticas se hacen más complejas y más virtuosísticas, especialmente en la forma musical que recibe en aquella época el nombre de motete: un imaginativo juego entre un bajo de movimiento lento (que se ha hecho isorrítmico, es decir que establece un patrón rítmico de una o dos frases que repetirá a lo largo de toda la composición) y en general dos voces superiores, que se mueven más ágilmente que aquél, con intrincadas interrelaciones melódicas, armónicas y rítmicas, y – lo que es también muy importante – con un "aligeramiento" de los textos, que de religiosos pasan a profanos y pueden referirse ya sea a situaciones cotidianas, ya a las penas del amor.

Los procesos de verticalización de la música en otras áreas geográficas de Europa cristiana no registran grandes nombres propios en esta época, pero es obvio que en Italia, en Gran Bretaña, y en algunas otras regiones, se están dando simultáneamente situaciones creativas sumamente interesantes, de las que han sobrevivido numerosos documentos anónimos o casi anónimos.

El "Ars nova" cuenta con otro nombre de importancia: **Guillaume de Machaut** o Machault (Machaut, Champaña, hacia 1300; Reims, Champaña, 1377), canónigo, poeta y músico, en el que el arte del motete isorrítmico llega a su punto de perfección (y agotamiento). En Machaut, la carga expresiva es nuevamente un factor de interés primordial, y la inteligencia constructiva es puesta a su servicio, escapando de cierto peligro de exterioridad amable que presentaba el "Ars nova". La arquitectura musical es de un interesante nivel de complejidad que acentúa un duro y agresivo dramatismo en el que se refleja el concepto de grandiosidad de la arquitectura gótica. El hilo melódico-armónico se fragmenta a veces en el espacio, aprovechando la técnica del "hoquetus" que ya habían utilizado sus predecesores, técnica que alguien (quizás los musulmanes) había traído desde algún lugar (¿África?) a la Europa medieval (las notas cantadas por un intérprete se intercalaban entre las notas cantadas por el otro, resultando una imagen melódica por la continuidad de dos discontinuidades complementarias).

El hoquetus, a su vez, potencia los recursos de distribución espacial que permite la nueva arquitectura. El séptimo grado de la escala aparece decididamente "alterado" en la resolución cadencial, a un semitono de distancia del primer grado o tónica, si bien todavía está lejos la concreción de la sensación de modo mayor o menor. Las voces realizan de preferencia movimientos no paralelos, preanunciando una actitud compositiva que será fundamental para la afirmación de la verticalidad tonal. La música de Machaut es un excelente ejemplo del agitado momento cultural que se vive en la Europa de mediados del siglo XIV, a la vez que refleja una visión sabia del continente todo: así como Philippe de Vitry rompe las fronteras del área de influencia político-cultural de París estableciendo valiosos vínculos con el historiador, arqueólogo y poeta Petrarca y con otros intelectuales de tierras lejanas, Guillaume de Machaut encuentra en la función política la forma de recorrer durante largos años las actuales Austria, Hungría, Chequia, Polonia, Rusia y Lituania, antes de establecerse en Reims.

La vertiente italiana del "Ars nova" florece hacia mediados del siglo XIV, y parece ser exclusivamente profana. En su primera etapa (en la que se destacan hacia 1350 **Jacopo da Bologna** y **Giovanni da Cascia**, de quienes no se poseen datos exactos de nacimiento y muerte) muestra preferencia por las composiciones contrapuntísticas a dos voces (la más aguda de las cuales tiene a su cargo la línea melódica más florida) y por la forma poética conocida por "madrigal" (dos o tres estrofas de tres versos cada una seguidas por una de dos versos) de la que resulta una estructura de tipo A-A-B o A-A-A-B. La figura más destacada es el ciego **Francesco Landini** o Landino (Florencia, hacia 1335; Florencia, 1397), discípulo de Jacopo da Bologna, filósofo, astrólogo y renombrado instrumentista. En la nueva etapa que coprotagoniza Landini, se prefiere componer para tres voces, y el interés formal se diversifica, apareciendo la "caccia" (una línea calma sirve de sostén a dos voces en riguroso canon, que se dan caza, subrayando la ludicidad con textos que hablan de la caza o de la pesca) y la "ballata" (derivada del "virelai" francés que cultivara ya Machaut y que llega a configuraciones de tipo A-b-b-a-A-b-b-a-A, en que A es el estribillo). Landini aprovecha los aportes de sus predecesores italianos y franceses, logrando composiciones que se caracterizan por un tratamiento sutil y delicado de las complejas interacciones de sus líneas melódicas, y por el suavizamiento de sus cadencias.

El pasaje al siglo XV

En Gran Bretaña se da hacia fines del siglo XIV y comienzos del XV una renovación vinculada con las vanguardias "continentales", en la cual se destaca netamente el nombre de **John Dunstable** o Dunstaple (lugar desconocido, hacia 1390; Londres, 1453), músico de gran creatividad que trabaja indistintamente en el terreno religioso y en el profano. Dunstable aprovecha el punto de partida de Landini y sus contemporáneos italianos para dar un importante paso adelante: sus obras son muy "cantables", con contadísimas aristas, incluso en lo rítmico. Aquí el movimiento de las voces es cuidadosamente equilibrado: no hay bajos morosos sobre los que se elaboran floreos, sino voces de igual (o casi igual) comportamiento rítmico y de juego melódico balanceado. La armonía abunda en intervalos de tercera que van imponiendo su presencia sobre las cuartas y quintas de las cadencias, y que van avanzando hacia sensaciones de tipo tonal (mayor-menor).

En los países germánicos, entretanto, sigue fuertemente vigente la tradición trovadoresca, que sin embargo comienza a recibir las influencias de los movimientos renovadores de países vecinos. **Oswald von Wolkenstein** (Pusteria o Pustertal, Tirol del Sur, hacia 1377; Merano, Italia, 1445), que ha viajado largamente por esos países, constituye un buen ejemplo de utilización de técnicas compositivas nuevas (y no tan nuevas, como el canon) sin desestimar aportes importantes de la tradición trovadoresca. El resultado es un notable lirismo de gran transparencia constructiva.

Del siglo XV al XVI

Las dos figuras más salientes de la generación siguiente son **Guillaume Dufay** (Beerse, cerca de Amberes, Flandes, probablemente 1397; Cambrai, sur de Flandes, 1474) y **Gilles Binchois** (Mons o Binche, sur de Flandes, hacia 1400; Soignies, sur de Flandes, 1460), iniciadores de un nuevo foco de dispersión estilística conocido comúnmente como "escuela borgoñona", que se rebelará contra los principios del "Ars nova" francés (del mismo modo que Borgoña, de la que forma parte en ese entonces Flandes, se opone al poderío político de París), a la vez que expresará musicalmente una primera manifestación de la etapa cultural europea que se dio en llamar Renacimiento. Con el Renacimiento se irá imponiendo en Europa el homofonismo, es decir la pérdida de independencia de las diferentes voces dentro del contexto polifónico, las cuales tienden a fundirse en

una única corriente sonora. Salvo raros momentos, la escritura de varias líneas horizontales simultáneas, concebida para conjuntos vocales, será hasta el siglo XVII compatible con una ejecución instrumental. Con este enfoque estético, será necesario introducir instrumentos por familias (violas renacentistas de seis cuerdas, sacabuches o trombones renacentistas, flautas dulces, cromornos, etcétera), que produzcan un timbre homogéneo en un registro de alturas extenso. Será necesario además crear instrumentos de sonido grave que permitan subrayar los bajos de las armonías. Los instrumentos de cuerdas pulsadas o percutidas desarrollarán en contrapartida un comportamiento individualista contrastante con el criterio de estructura compacta, que se convertirá por un lado en un refugio de las artes de la improvisación, y por otro en un escaparate para la exhibición de habilidades.

Dufay, compositor y canónigo (en Cambrai y en Mons), se forma en Cambrai – que es en ese entonces un centro religioso – y en Italia, y recibe influencias de los procesos creativos flamencos (focalizados sobre todo en Lieja y en la propia Cambrai), del "Ars nova" francés, de Dunstable y hasta de la entonces decadente Bizancio. Es considerado por los musicólogos europeos como una figura de excepcional importancia histórica, si bien cabría cuestionar hoy día su excepcionalidad. Su importancia, de todos modos, parece innegable desde varios puntos de vista; fundamentalmente por su autoridad en la época, ligada a su peso político, y por significar un nuevo paso histórico hacia el armonismo homofónico, paso que tiende a un movimiento interno permanente pero cuidadosamente compensado, a una presencia también permanente de un pulso regular, y a un melodismo discursivo y recatado. Binchois parece poseer un melodismo más lírico y expansivo que se complementa con su interés por la vanguardia poética de la época, y una cierta transparencia de escritura, de algún modo contradictoria con las estructuras más compactas de su compatriota y coetáneo, factores éstos que probablemente se re-califiquen en evaluaciones futuras de su papel histórico (o de su significación como figura visible de determinada tendencia creativa, que puede no haber sido tan solidaria con la de Dufay).

Johannes Ockeghem u Ockenghem u Ockenheim (Dendermonde, Flandes, hacia 1420; Tours, Turena, Francia, 1495) es la personalidad más destacada de la así llamada "escuela flamenca" (o "escuela holandesa" o "neerlandesa" o "franco-flamenca"

o "franco-neerlandesa"), cuya eclosión constituye el hecho más significativo de la generación siguiente a la de Dufay y Binchois, en otro paso hacia el tonalismo. Se afirman las sensaciones de modo mayor y modo menor, y la función cadencial del séptimo grado o "nota sensible" de la escala (que cae al primer grado o tónica para "resolver" el discurso). El melodismo nuevo fluye con generosidad en una búsqueda de expresión contenida, a la vez que se afirma el enfoque compacto del contrapunto, que no descuida la cerrada interacción entre las líneas melódicas, las cuales serán confiadas de preferencia a voces humanas – el vehículo sonoro por excelencia de esta etapa es el coro *a cappella*, es decir sin acompañamiento instrumental –. El discurso melódico-armónico-contrapuntístico logra prolongarse en un extenso proceso, hasta llegar a la alejada sensación de punto final. Surge una sistematización convencional (que adquirirá gran fuerza en los siglos posteriores, y que aun entrado el siglo XX permanecerá ligada a la idea de coro) de cantidad de líneas melódicas simultáneas o voces de la polifonía (preferentemente cuatro), y del registro de cada una de ellas (es decir, del ámbito de alturas en que se desempeñará habitualmente), generando así una consecuente clasificación apriorística y por lo tanto arbitraria de las voces humanas.

Ockeghem es seguido generacionalmente, entre otros, por Josse o **Josquin des Prez** o des Prés (Saint Quentin, entre Flandes y Francia, hacia 1450; Condé-sur-l'Escaut, sur de Flandes, 1521), Henricus o **Heinrich Isaac** o Isaak (algún lugar de Flandes, hacia 1450; Florencia, Italia, 1517), **Jacob Obrecht** (Utrecht, Países Bajos, hacia 1450; Ferrara, Emilia, Italia, 1505) y **Pierre de la Rue** (probablemente Tournai, sur de Flandes, hacia 1452; Kortrijk, Flandes, 1518). La escritura contrapuntística empieza a mostrar preferencia por la imitación (el principio común al canon y a la fuga) y por la utilización de temas reiterables que permitan dar unidad a una obra extensa (como la misa entendida en tanto unidad compositiva, que parece no haber existido antes de Machaut). Las formas preferidas, además de la misa unitaria, son el motete (término que ahora se aplica a composiciones de contrapunto compacto y de texto común a las distintas voces, en latín), la "chanson" (de forma A-B-a-A-a-b-A-B, vinculada con la "ballata" del siglo anterior) y la "bergerette" (una especie de "virelai"). Ya estamos musicalmente en pleno Renacimiento, es decir en la eclosión del sistema tonal, que acompaña a la eclosión de la burguesía en el poder.

En tierras de la Península Ibérica, se produce un intenso intercambio con los focos culturalmente más activos de la Europa occidental cristiana, con figuras como Johannes o **Juan Cornago** (quizás Cornago, cerca de Logroño, hacia 1400; quizás Burgos, hacia 1480) y Johannes Wreede o **Juan Urreda** o Urrede (Brujas, Flandes, hacia 1430; aparentemente algún lugar de Aragón, hacia 1485). A una generación de distancia, se produce la aparición de una nueva escuela, que ha venido gestándose en ese caldo: se trata del movimiento musical que acompaña la afirmación cultural castellana en España hacia 1500, en tiempos del triunfo final sobre los musulmanes. Entre las figuras salientes se encuentran **Juan del Enzina** o del Encina (La Encina, Salamanca, Castilla la Vieja, 1468; León, hacia 1530), **Alonso** (Alonso a secas, florecido hacia 1500, y cuyos datos se desconocen) y **Escobar** (aparentemente Pedro de Escobar, Oporto, Portugal, hacia 1465; quizás Évora, hacia 1540). Las características de este frente cultural-político son la austeridad, el despojamiento, la concentración expresiva, y el "nacionalismo" impuesto a su lenguaje. Hay dramatismo, aguda emotividad, perfecta inteligibilidad de los textos, y una rítmica particular (quizás influida por el pasado moro) en que coexisten en simultaneidad – con aristas fuertemente marcadas – el compás binario de subdivisión ternaria y el ternario de subdivisión binaria. La escritura tiende a ser definidamente vertical (con pequeñas compensaciones rítmicas), pero la melodía principal puede no estar en la voz más aguda, y hasta a veces no ser demasiado principal. La forma predominante es el "villancico", sea "amoroso" o "religioso", de tipo A-B-B-A, en que B puede haber sido derivado de A (por ejemplo, estar formado por la primera y tercera de las frases de A, si éstas son tres).

Casi contemporáneamente, florecerán en Francia **Clément Janequin** o Jannequin (Chatellerault, cerca de Poitiers, hacia 1485; París, hacia 1560), discípulo de Josquin, y **Claude Sermissy** o Claudin de Sermissy (lugar desconocido, hacia 1490, París, 1562), quienes representan una etapa de enfrentamiento (no exento de cariz político) contra la hegemonía flamenca, y se caracterizan por una actitud de perfil populista (entendiendo este término sin una connotación peyorativa), actitud que ha sido generalmente subestimada por los musicólogos europeos. Su canto es silábico – con lo que se asegura la completa inteligibilidad del texto –, las frases son breves, las melodías "sucintas" y atractivas, el juego contrapuntístico claramente visible, la expresión directa. De este modo, el cantarle al triunfo de Francisco I sobre los suizos en Mariñán

(Melegnano) en 1515 no resulta precisamente una manifestación de "arte por el arte". Entretanto, en los países germanos, el reformador religioso **Martín Lutero** o Martin Luther (Eisleben, cerca de Halle, Sajonia, 1483; Eisleben, 1546), también discípulo de Josquin, buscará de otro modo y con otra intención el camino populista y la comunicación directa, a través de un replanteo de la canción popular – que tiene antecedentes en los seguidores del checo Jan Huss (1369; 1415), y más atrás en el armenio Nersés Shnorhalí (1102; 1173), y aun en las intenciones de definición de nueva identidad cultural que dan lugar al canto gregoriano –. En un terreno no necesariamente religioso, se irá afirmando también en los países germanos la canción polifónica, que mantendrá su vinculación con la vertiente germana del arte trovadoresco (Minnesang) y con su etapa cortesana tardía (Meistergesang), encerrando la melodía principal, colocada en una línea central, entre líneas de carácter contrapuntístico que la acompañan a los costados, en lo agudo y grave. En algún caso, como en el del católico **Ludwig Senfl** (Zúrich, Suiza, hacia 1492; Múnich, 1555), discípulo de Isaac, se podrá observar una especial preferencia por la canción popular como punto de partida para la construcción polifónica.

En Italia, la interacción entre los flamencos visitantes y los propios compositores italianos dará lugar a un nuevo movimiento centrado en un tipo de canción – en italiano y no en latín – que se llamará "madrigal", aun cuando no responda a la forma poética de igual nombre (a la que sí se ajustaba el madrigal anterior al 1500). En una primera etapa, en la que se destaca **Costanzo Festa** (Turín, hacia 1485; Roma, 1545), predomina el uso de una melodía definida y accesible en la voz aguda y de una estructura vertical en bloques armónicos (con algunas contadas compensaciones rítmicas en una u otra voz).

En pleno siglo XVI

En la escuela flamenca surge una nueva generación que asumirá la continuación de los puntos de vista de Josquin, mostrando un particular virtuosismo en el tratamiento contrapuntístico a cuatro y más voces, generación entre cuyos integrantes pueden ser citados **Nicolas Gombert** (probablemente La Gorgue, sur de Flandes, hacia 1495; probablemente Tournai, sur de Flandes, hacia 1560), **Thomas Créquillon** o Crecquillon (cerca de Gante, Flandes, hacia 1500; Béthune, sur de Flandes, hacia 1557) y Jacob o Jacques Clement o

Clemens non Papa (algún lugar de Flandes, hacia 1510; lugar desconocido, 1555 o 1556). Messes Adriano o **Adrian Willaert** o Vuigliart o Wigliardus o Viellard (Roeselare, Flandes, hacia 1480; Venecia, 1562) establece un estrecho vínculo con Italia (trabaja en Ferrara y Venecia) y permanece algún tiempo en el país checo y en Hungría. En su labor compositiva se configuran, como ampliación del juego contrapuntístico, la idea del doble coro, y la del "ricercare", un virtuosístico desarrollo de posibilidades de variación de un tema dado.

La España castellana vivirá entretanto un momento de intensa actividad compositiva, centrada en la canción polifónica y en el arte de la vihuela de mano, hija cristiana del laúd (*ud*) musulmán. Bajo los cambios políticos que se producen en el siglo XVI, la canción se "europeíza" sensiblemente, mientras que el desarrollo de las nuevas formas de ejecución de la vihuela permite una sólida técnica de variaciones, que en España serán llamadas "diferencias". Entre el sorprendentemente nutrido contingente de creadores de valía, pueden ser mencionados el sacerdote **Cristóbal de Morales** (Sevilla, Andalucía, hacia 1500; Málaga, 1553), los vihuelistas Luis o **Luys Milán** (probablemente Valencia, hacia 1500; Valencia, 1561), **Luys de Narváez** o Narbáez o Narbais (Granada, Andalucía, hacia 1500; lugar desconocido, hacia 1555), **Diego Pisador** (Salamanca, Castilla la Vieja, hacia 1510; quizás Salamanca, hacia 1558), el ciego **Miguel de Fuenllana** (Navalcarnero, cerca de Madrid, hacia 1510; lugar desconocido, hacia 1590) y **Alonso de Mudarra** (probablemente Guadalajara, Castilla la Nueva, hacia 1510; Sevilla, 1580), los autores de canciones y vihuelistas **Enrique Enríquez de Valderrábano** (Peñaranda de Duero, Castilla la Vieja, hacia 1500; lugar desconocido, hacia 1557) y **Juan Vásquez** (Badajoz, Extremadura, hacia 1500; probablemente Sevilla, hacia 1560). El organista y clavecinista ciego **Félix Antonio de Cabezón** (Castrojeriz, Burgos, 1510; Madrid, 1566) imprimirá el sello "europeo" también a la música instrumental, descollando en sus "tientos" para teclado, que adoptan el procedimiento del "ricercare" italiano contemporáneo.

Mientras tanto, el madrigalismo italiano se desarrolla en la búsqueda de un estilo suave y dulce, con figuras como Jacques o **Jakob Arcadelt** (probablemente cerca de Namur, sur de Flandes, hacia 1507; probablemente París, hacia 1568), pero poco a poco irá surgiendo un particular interés por el rompimiento del cerco expresivo del tonalismo estático a través de la exploración de las posibilidades del cañamazo cromático y de la búsqueda de una mayor riqueza de

movimiento interno. Esto dará lugar a una variedad rítmica y a una inestabilidad melódico-armónica de gran potencial expresivo y aun de sensualidad. El propio Willaert dará pie a las fructíferas búsquedas de **Cipriano de Rore** (Renaix, Flandes oriental, hacia 1515; Parma, Emilia, Italia, 1565), que prepararán el camino para una etapa de gran sutileza en la que se destacan, a medio siglo de distancia, **Luca Marenzio** (Coccaglio, cerca de Brescia, Lombardía, 1553; Roma, 1599) y **Carlo Gesualdo** (Nápoles, hacia 1560; Nápoles, 1613). Marenzio logra un curioso equilibrio entre estabilidad suave y dulce, e inestabilidad cromática y rítmica. Gesualdo, quizás por estar menos requerido por el "mercado", lleva el cromatismo a lo que podríamos llamar sus últimas consecuencias. En el siglo XVI los compositores ya han quedado atrapados por la nueva estructura de poder, casi sin opción: son funcionarios, ya del poder secular, ya del eclesiástico, y ello impone ciertas limitaciones a la libertad creativa. No se puede componer "a pedido" un producto revolucionario, puesto que quien pueda pagar tal producto seguramente no tiene interés en que éste sea revolucionario. Gesualdo no depende de los poderosos, puesto que él mismo es príncipe de Venosa. Esto conlleva el peligro de la gratuidad creativa, pero Gesualdo no parece ser proclive a caer en ella. No sólo fuerza el polifonismo homofónico hasta sus límites posibles, y lo agota, sino que además logra no encerrarse en una torre de marfil, llegando sus numerosísimos madrigales a ser reeditados varias veces en su época. Esa producción musical agrede por su sola existencia a los conservadores y a los conformistas, lo cual le vale a Gesualdo una leyenda negra que sobrevive hasta hoy.

Pero hay otras tendencias contemporáneas; el siglo XVI es un siglo de crisis histórica, y la creación musical de Europa occidental lo va a reflejar en su enorme cantidad de vertientes.

Gioseffo Zarlino (Chioggia, cerca de Venecia, 1517; Venecia, 1590), discípulo de Willaert, va a incidir en sus colegas compositores a través de sus escritos teóricos, que trasuntan fuerza de convicción y originalidad. **Andrea Gabrieli** (Venecia, hacia 1532; Venecia, 1586), discípulo asimismo de Willaert, y **Claudio Merulo** o Claudio da Correggio (Correggio, cerca de Módena, Emilia, 1533; Parma, Emilia, 1604), ambos organistas de San Marcos de Venecia, se desempeñan con igual maestría en el terreno vocal y en el instrumental, produciendo piezas contrapuntísticas de gran interés y "toccatas" para órgano en las que se alterna la libre inventiva derivada del arte de la improvisación y el rigor constructivo del "ricercare".

Lo contrapuntístico (especialmente a través de juegos imitativos) será el fuerte también de **Florentio Maschera** (quizás Brescia, Lombardía, hacia 1540; Brescia, hacia 1584), discípulo de Merulo. **Giovanni Gabrieli** (Venecia, entre 1554 y 1557; Venecia, 1612), sobrino de Andrea, aprovecha la tradición antifonal del canto eclesiástico y las ideas del polifonismo imitativo, para crear fascinantes obras en que varios grupos vocales y/o instrumentales distribuidos en grandes espacios interiores reverberantes (el de la catedral de San Marcos como punto de partida) se responden unos a otros mientras los integrantes de cada grupo responden a la vez el juego contrapuntístico interno de ese grupo. El contraste entre lo suave o débil ("piano") y lo fuerte ("forte") aparece explícitamente establecido como concepto estructural derivado en cierto modo del ludismo imitativo.

La técnica del órgano (instrumento aerófono mecánico y con teclado, que va adquiriendo poco a poco un sonido imponente) se afianza en Italia con **Girolamo Frescobaldi** (Ferrara, Emilia, 1583; Roma, 1643), quien se apoya en las conquistas de su maestro el organista y madrigalista **Luzzasco Luzzaschi** (Ferrara, Emilia, 1545; Ferrara, 1607) y en el antecedente de **Girolamo Cavazzoni** (lugar desconocido, hacia 1525; lugar desconocido, hacia 1578). En Francia, el impulsor más destacado de la música para dicho instrumento es **Jean Titelouze** (Saint-Omer, sur de Flandes, 1563; Ruán, Normandía, 1633), sacerdote, compositor y experto constructor de órganos.

En el área francesa, varios compositores, como **Claude Goudimel** (Besançon, Franco Condado, entre Borgoña y Suiza, hacia 1505; Lyon, en la matanza de la noche de San Bartolomé, 1572) y **Claude le Jeune** o Claudin (Valenciennes, sur de Flandes, hacia 1528; París, 1600), y el propio Janequin, ayudan a crear un cancionero religioso para uso de los hugonotes. **Guillaume Costeley** (Fontanges, Auvernia, hacia 1530; Évreux, Normandía, 1606), de origen probablemente escocés o irlandés según diferentes autores, refleja en sus "chansons" profanas la afirmación decidida del tonalismo a través del contraste de los modos mayor y menor. Claude le Jeune y **Jacques Mauduit** (París, 1557; París, 1627), entre otros, sin abandonar el polifonismo, buscan rescatar el melodismo perdido.

El pasaje al siglo XVII

La escuela flamenca, entretanto, se diluye gradualmente. **Roland de Lassus** o Roland de Lattre u Orlandus Lassus u

Orlando di Lasso (Mons, Flandes, 1532; Múnich, Baviera, 1594) se forma en Sicilia y Milán, y pasa largos años en distintos puntos de Europa, que incluyen – además de Flandes e Italia – a Francia, Inglaterra y los países germanos. Su extensísima producción recoge todas estas influencias, y logra ser de un notable nivel de calidad, si bien su tolerancia lo lleva a aceptar las imposiciones del Concilio de Trento (1545 a 1563) en su obra de carácter religioso, la que pasará a ser sorprendentemente anodina.

Esta problemática es común a otros compositores católicos de la época. El italiano **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (Palestrina, al este de Roma, hacia 1524; Roma, 1594), quien se entronca con la escuela flamenca por su formación, es de natural conservador, y por ello no habrá violencia en su aceptación de las nuevas disposiciones, que le permiten continuar siendo músico de confianza de la Roma papal. Su copiosa producción muestra una gran capacidad de trabajo y quizás tanto talento como Lassus, gracias a lo cual irá definiendo ciertas pautas que tendrán gran vigencia en el ámbito católico: su polifonía homofónica actuará en lo perceptivo como masa calma y pacífica, despojada de apasionamientos terrenales, en la que una técnica de compensaciones rítmicas en las distintas voces y un sistema de reglas de movimiento melódico-armónico asegurarán una sensación de inmovilidad contemplativa a pesar de la movilidad interna. En España, el sacerdote **Tomás Luis de Victoria** (Ávila de los Caballeros, Castilla la Vieja, hacia 1545; Madrid, 1611), formado en la Roma palestriniana, sustituye la contemplación por cierta convicción mística.

En los Países Bajos y en los territorios germanos tiene especial trascendencia hacia fin de siglo la personalidad del organista **Jan Pieterszoon Sweelinck** (Deventer, Países Bajos, hacia 1562; Amsterdam, 1621), discípulo – aparentemente – de Zarlino y de Giovanni Gabrieli y amigo de John Bull, que desarrolla un enfoque diversificado del contrapunto imitativo, quizás más ingenuo pero nítido, enfático y discursivo, que abre las puertas al lenguaje encadenado de decurso largo de los compositores germanos posteriores, muchos de los cuales han sido sus discípulos. Dos alumnos de los Gabrieli, **Hans Leo Hassler** o von Hasler (Nuremberg, Baviera, 1564; Fráncfort del Meno, Hesse, 1612) – de Andrea – y **Heinrich Schütz** (Köstritz, Sajonia, 1585; Dresde, Sajonia, 1672) – de Giovanni –, van a ser importantes cabezas de puente en el área germana por la gravitación que adquirirán allí

sus obras vocales e instrumentales. **Michael Praetorius** (Kreuzberg, Turingia, 1571; Wolfenbüttel, Brunswick, 1621) se destacará algo como compositor y mucho como teórico. **Giovanni Giacomo Gastoldi** (Caravaggio, Bérgamo, Lombardía, hacia 1555; Mantua, Lombardía, 1622) intenta un rescate del gracejo popular, en estructuras armónicas homofónicas aparentemente muy simples (con sorpresas armónicas que se convierten en atractivas angulosidades).

En Inglaterra, el pasaje del siglo XVI al XVII presenta un florecimiento de la creatividad musical, paralelo al de otros dominios de la cultura. Con antecedentes relativamente recientes como el de **Thomas Tallis** o Tallys (lugar desconocido, hacia 1505; Greenwich, cerca de Londres, 1585), organista de corte y autor de obras corales religiosas y música para órgano y para virginal (cordófono de teclado con plectros de pluma, versión temprana del clave), surgirá una pléyade de compositores refinados que cultivará a lo largo de casi un siglo, con un acentuado carácter nacional, tanto el arte madrigalesco, las canciones acompañadas de laúd o teclado y la música coral religiosa, como las estructuras homofónicas para pequeños conjuntos instrumentales y las piezas para instrumentos solistas, entre las que el virginal recibirá especial atención. **William Byrd** o Byrde (Londres, hacia 1540; Stondon, Essex, 1623), en apariencia discípulo de Tallis, es acompañado generacionalmente por el italiano **Alfonso Ferrabosco I** (Bolonia, Emilia, 1543; Bolonia, 1588), que vive entre 1560 y 1578 en Inglaterra, y que es menos versátil y de producción menos abundante que aquél. La generación shakespeariana es representada por los organistas y madrigalistas **Thomas Morley** (Norwich, Norfolk, 1557 o 1558; Londres, 1602) y **Thomas Weelkes** (probablemente Elsted, Sussex, hacia 1576; Londres, 1623), el laudista y autor de canciones **John Dowland** (Dublín, Irlanda, 1562; Londres, 1626) y el organista y virginalista **John Bull** (probablemente Old Radnor, Gales, hacia 1563; Amberes, Flandes, 1628), todos ellos poseedores de una señalable fuerza expresiva. Posteriormente se destacan el madrigalista y virginalista **Thomas Tomkins** (Saint David's, Pembrokeshire, Gales, 1572; Martin Hussingtree, Worcestershire, Inglaterra, 1656), el organista y virginalista **Orlando Gibbons** (Oxford, Inglaterra, 1583; Canterbury, Inglaterra, 1625) y el soldado y violista **Tobias Hume** (lugar desconocido, hacia 1579; Londres, 1645).

El nacimiento de la ópera

En Italia, dos vertientes convergen para el nacimiento de nuevas formas de expresión artística, desarrollando la función dramática de la composición musical. Ambas buscan – por distintas vías – una "nueva simplicidad", pero ambas surgen de los cenáculos de "conocedores" formados en torno o al amparo de los "señores" ilustrados de la época. Por un lado, está el movimiento creativo centrado en Venecia que intenta verter musicalmente una crítica social (de costumbres y de situaciones, con enfoques que compartirá la *commedia dell'arte*), echando mano de la caricatura y del grotesco. Se utiliza como vehículo el madrigal, pero ya no se trata de un madrigal aislado sino de una serie de ellos, que se encadenan por la temática y por el tejido dramático, y donde no se vacila en recurrir a la intervención de narradores. Los nombres más destacados de esta vertiente son sucesivamente el sacerdote **Orazio Vecchi** (Módena, Emilia, 1550; Módena, 1603) y el monje, organista y teórico **Adriano Banchieri** (Bolonia, Emilia, 1568; Bolonia, 1634). Por otro lado se da un curioso movimiento especulativo centrado en Florencia, en el que el compositor y teórico **Vincenzo Galilei** (Santa Maria in Monte, Toscana, hacia 1530; Florencia, 1591), padre de Galileo, el cantante y compositor **Giulio Caccini** o Giulio Romano (Roma, hacia 1548; Florencia, 1618), y los eruditos Girolamo Mei y Giovanni de' Bardi, conde de Vernio, deciden combatir el contrapunto, que consideran un arte confuso, y proponen un rescate del monodismo reubicado en las coordenadas del propio momento histórico, de lo que resultará un melodismo acompañado por armonías definidamente verticales que no afecten en lo mínimo la comprensibilidad del texto.

De estas corrientes de pensamiento surgirá la ópera, forma creada "por decreto" en razón de las necesidades de expresión artística de la nueva clase burguesa en el poder. En la ópera se conjugarán la música y la poesía con la trama dramática, el movimiento escénico, la danza, la pintura, el ingenio maquinista para la creación de ilusiones escénicas, y... el consumo pasivo. Los historiadores mencionan como primeras figuras de la nueva forma artística a **Jacopo Peri**, Il Zazzerino (Roma o Florencia, 1561; Florencia, 1633), a **Emilio de' Cavalieri** o del Cavaliere (Roma, hacia 1550; Roma, 1602) y al propio Caccini, entre otros. Pero el compositor que demostrará en el nacimiento del siglo XVII la validez de la ópera como medio de expresión es el multifacético **Claudio Monteverdi**

o Monteverde (Cremona, Lombardía, 1567; Venecia, 1643), autor de obras religiosas y profanas, que afirma la vigencia del nuevo camino de la melodía acompañada mientras demuestra una sorprendente capacidad como contrapuntista y ayuda a enriquecer la interválica vertical del armonismo tonal.

Otros aspectos del siglo XVII

El nuevo seudo-monodismo, ya afirmado, es cultivado, sucesivamente, en pleno siglo XVII, entre otros, por **Giacomo Carissimi** (Marino, cerca de Roma, 1605; Roma, 1674), quien lo aplica fundamentalmente al ámbito religioso, por **Bernardo Pasquini** (Massa di Valdinevole, Toscana, cerca de Florencia, 1637; Roma, 1710), quien se destaca además especialmente como organista y clavecinista y autor de obras para dichos instrumentos, por **Alessandro Stradella** (Nepi, cerca de Viterbo, Lacio, hacia 1645; Génova, 1682), quien aporta ciertas definiciones formales ("aria", "cantata" religiosa), y por **Alessandro Scarlatti** (Palermo, Sicilia, 1660; Nápoles, 1725), quien produce un elevado número de obras de valor (más de cien óperas, cerca de setecientas cantatas, oratorios, misas, motetes, etcétera) que serán decisivas en la conformación de una así llamada escuela napolitana y de una etapa claramente diferenciada en el proceso de lenguaje.

Entre los discípulos de Frescobaldi se cuenta **Johann Jakob Froberger** (Halle, Sajonia, 1616; Héricourt, Saona Alto, Franco Condado, 1667), quien recorre buena parte de Europa recogiendo influencias y difundiendo una visión renovada y renovadora de la música para teclados. En el área germana, Froberger es cronológicamente seguido en el cultivo de la composición para teclados por el organista **Dietrich Buxtehude** (Hälsingborg, Suecia, 1637; Lübeck, norte de Alemania, 1707), cuyo prestigio en la época justificaba peregrinaciones de cientos de quilómetros hasta Lübeck para oírle, y por el organista y clavecinista **Johann Pachelbel** (Núremberg, Baviera, 1653; Núremberg, 1706), cuya fama fue grande en el sur, centrándose sobre todo en Viena.

España produce pocos compositores de peso en el siglo XVII. El padre **Joan Cererols** (Martorell, Cataluña, 1618; Montserrat, Cataluña, 1676) se destaca en el ámbito religioso con obras para coro e instrumentos. El guitarrista y sacerdote **Gaspar Sanz** (Calanda, Teruel, Aragón, 1647; lugar desconocido, hacia 1716) aporta un interesante repertorio para su instrumento, así como un tratado.

Francia desarrolla en el siglo XVII una visión asaz superficial y decorativa del quehacer compositivo culto, demasiado ligada a los gustos y caprichos de la nobleza parisiense, visión que, salvo excepciones, continuará vigente por mucho tiempo. **Jean-Baptiste de Lully** o Giovanni Battista Lulli (Florencia, Italia, 1632; París, 1687) logra satisfacer las inquietudes de la realeza definiendo una ópera con ciertas características diferenciales respecto al modelo italiano (además del idioma, por supuesto), y colabora en la definición de una nueva forma de danza escénica que dará en llamarse *ballet*. De todos modos, Lully y los demás compositores de la época no parecen inquietarse por el desafío que el nivel creativo de su contemporáneo Molière debería haber significado. **André Campra** (Aix, Provenza, 1660; Versalles, cerca de París, 1744), una generación después, no obtiene resultados mucho más entusiasmantes.

El barroco musical tardío

Son sensiblemente distintos la actitud histórica responsable y el notable resultado compositivo de **François Couperin** (París, 1668; París, 1773) y **Jean-Phillippe Rameau** (Dijon, Borgoña, 1683; París, 1764), que rescatan de todo aquello quizás sólo la elegancia y la técnica de la ornamentación – que tiene en realidad como antecedentes los "adornos" de los laudistas –, y le agregan a veces una muy particular cuota de humor. Couperin, organista y clavecinista, es autor de una apreciada colección de obras para ambos instrumentos y especialmente para el clave. Rameau es también clavecinista (y llega a ser organista); su labor creativa abarca obras para clave, pero también óperas y *ballets* o balés, y buen número de trabajos teóricos en los que fundamentará sus relativas audacias compositivas. Las piezas instrumentales de ambos compositores llevan a menudo títulos descriptivos, lo que ha permitido distraerse en ellos a muchos musicógrafos con dificultades de audición. La elegancia llega a un punto muy interesante en **Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville** (Narbona, Languedoc, 1711; Belleville, cerca de Lyon, 1772), quien cultiva también diversos géneros, y hace aportes importantes a la escritura para violín, su instrumento. Lo mundano de algunos compositores que se destacarán en un segundo plano, como **Marin Marais** (París, 1656; París, 1728) y **Jean-Marie Leclair** (Lyon, 1697; París, 1764) no harán sino ratificar la inanidad del medio ambiente parisiense.

En Italia, **Domenico Scarlatti** (Nápoles, 1685; Madrid, 1757), hijo y discípulo de Alessandro, entrará ya en el siglo XVIII, continuando la tradición de música cantada profana y religiosa, y centrando su labor creativa en obras para clave, en las que hará visible una tendencia a un decurso no discursivo, probablemente vinculado con un contacto con culturas distantes que se materializa a través de sus largas estadas en Londres, Dublín y Lisboa, así como Madrid (y otros lugares de España). **Domenico Zipoli** (Prato, Toscana, 1688; Santa Catalina, cerca de Córdoba, hoy Argentina, 1726), menos audaz que su coetáneo Domenico Scarlatti, se especializará en obras para teclado (clave y órgano) e, integrándose al trabajo misionero de los jesuitas, participará de la tarea de penetración cultural en tierras americanas (de la que constituirá una de las figuras más calificadas).

En Inglaterra, fuera de algunos viajeros – entre los que puede mencionarse el flautista y clavecinista (y autor de obras para esos instrumentos) **Jean-Baptiste Loeillet** (Gante, Flandes, 1653; Londres, 1728) –, sólo sobresale en el fin del siglo XVII **Henry Purcell** (Londres, hacia 1659; Londres, 1695), quien a pesar de su corta vida deja algunas obras escénicas y una ópera – primer intento de adaptar a Inglaterra el nuevo género – y abundante música para obras teatrales, amén de obras corales e instrumentales, que muestran un músico inquieto y audaz, el último de ese nivel que habría de dar su país.

Hacia 1600 son muchas las "novedades" que se asientan en el terreno de la música. Mientras surge el género operístico y mientras los compositores se sienten necesitados de expresarse, desde Inglaterra hasta Italia, a través de una música puramente instrumental, que no surge de la imitación vocal ni por lo tanto de un texto literario, se van desarrollando nuevos instrumentos o formas nuevas de instrumentos heredados, que – como siempre – incidirán a su vez en la imaginación creadora. Entre estos aportes se cuenta la transformación de la viola antigua en violín, que llevan a cabo los *luthiers* o violeros italianos, generando una familia instrumental que afirmará el homofonismo permitiendo establecer una masa sonora de timbre y textura homogéneos. La idea del *grosso* del que emerge un *concertino* que dialoga con él, es una consecuencia natural de este proceso histórico. El "concerto grosso" es cultivado por un buen número de compositores italianos de fines del siglo XVII y comienzos del XVIII entre los que se cuentan **Giuseppe Torelli** (Verona, Véneto, 1651; Bolonia, Emilia, 1709), **Arcangelo Corelli** (Fusignano, Emilia, 1653; Roma, 1713),

Tomaso Albinoni (Venecia, 1671; Venecia, 1750) y **Antonio Vivaldi** (Venecia, 1675; Viena, Austria, 1741). El concepto de masa instrumental aparece aquí ya claramente definido, así como el juego individualista de la exhibición de destrezas del solista. Las obras son ya voluntariamente extensas y mantienen la tensión por la oposición de *tempi* o movimientos de las partes en que esa extensión se articula y respira (rápido, lento, rápido). Se afirma un lenguaje francamente discursivo que echa mano de todos los recursos de la técnica de variación incluyendo aquellos de tipo contrapuntístico que no conspiren contra el bloque homofónico. Vivaldi y sus predecesores logran plasmar piezas atractivas que mantienen un curioso equilibrio entre la extrerioridad y el rigor, entre la incisiva simpatía de sus temas y el dramatismo de su entorno, entre una regularidad métrica implacable y un tejido inteligente que no descarta la "cantabilidad" de la línea melódica superior, entre la producción en serie y la calidad. Entretanto, se ha ido estableciendo la práctica del "bajo continuo" – en la cual la ópera ha desempeñado un papel importante – que significa la presencia constante de una urdimbre armónica instrumental, pensada a menudo como mero "acompañamiento". Torelli y Corelli se destacarán también como compositores de obras para instrumentos solistas o en agrupamientos reducidos, terreno en el que pueden ser señalados los más jóvenes **Francesco Manfredini** (Pistoia, Toscana, 1680; Pistoia, 1748), **Francesco Geminiani** (Luca, Toscana, 1687; Dublín, Irlanda, 1762), **Francesco Maria Veracini** (Florencia, 1690; Pisa, Toscana, 1750), **Giuseppe Tartini** (Pirano d'Istria, sur de Eslovenia, al este de Venecia, 1692; Padua, Véneto, 1770) y **Pietro Antonio Locatelli** (Bérgamo, Lombardía, 1695; Amsterdam, Países Bajos, 1764).

En los territorios germanos nacen hacia fines del siglo XVII tres figuras que tendrán gran peso en la primera mitad del siguiente: **Georg Philipp Telemann** (Magdeburgo, Sajonia, 1681; Hamburgo, 1767), **Georg Friedrich Händel** (Halle, Sajonia, 1685; Londres, 1759) y **Johann Sebastian Bach** (Eisenach, Turingia, 1685; Leipzig, Sajonia, 1750). En los tres casos se observa una sorprendente capacidad de producción en serie que se apoya en la metodología compositiva de los italianos que los preceden en treinta años. Telemann conjuga la abundancia creativa (deja gran número de obras religiosas, entre las cuales 44 "pasiones", 600 oberturas y suites orquestales, etcétera) y el rigor constructivo, con la escasez de contenido y el tedio. Händel – que pasa la mayor parte de su vida en Inglaterra – no es tedioso, pero el contenido de sus obras (46 óperas, 32 oratorios, 100 cantatas profanas, etcétera) no es menos escaso.

Posee, eso sí, una gran facilidad para lograr efectos expresivos y un gran interés en lograrlos; a ello suma un melodismo de fácil captación apoyado en una fuerte regularidad rítmica.

Johann Sebastian Bach constituye un fenómeno histórico: de ser cierta su existencia (Juan Carlos Paz ha demostrado la posibilidad contraria y ha adelantado la sospecha de una mistificación histórica tejida en torno a un personaje real), es difícil imaginar un ser humano que sea capaz de producir tantas obras de tan alto nivel (3 pasiones, oratorios, unas 200 cantatas religiosas, más de 20 cantatas profanas, 6 motetes, concertos, suites orquestales, más de 200 piezas para órgano, gran cantidad de obras para clave, etcétera), reservando además tiempo para preparar y ejecutar obras corales e instrumentales, para viajar discretamente y para tener una intensa vida familiar. Bach posee un inusual virtuosismo técnico, y a la vez un elevado grado de carga emotiva que puede derivar fácilmente en trance estético. Su importancia radica no sólo en su obra en sí sino además en que ésta agota históricamente varios caminos compositivos: el contrapunto homofónico (y específicamente la fuga y todo otro recurso imitativo directo), ciertas formas de música religiosa, la suite (entendida como sucesión de piezas inspiradas en danzas). El agotamiento a que se hace referencia rige ya para la generación de los hijos de Bach, varios de los cuales (especialmente Carl Philipp Emanuel y Johann Christian) fueron compositores destacados.

El siglo XVIII y el sinfonismo

En los músicos que nacen hacia el 1700 parece clarificarse totalmente el proceso histórico del lenguaje tonal llegando a un punto de crisis que se resolverá en el pronto comienzo de su descomposición, lo cual significará, como es lógico, un largo camino. Los escritos teóricos del padre Giovanni Battista o **Giambattista Martini** (Bolonia, Emilia, 1706; Bolonia, 1784), compositor, historiador y docente, parecen ser un útil testimonio de esa etapa de máxima vigencia del tonalismo. En España, sobresale como creador y como teórico el padre **Antonio Soler** (Olot, Gerona, 1729; El Escorial, cerca de Madrid, 1783), discípulo de Domenico Scarlatti.

Es con aquella misma generación de comienzos del siglo XVIII que surgirá la forma sonata y su ampliación orquestal, la sinfonía. Es común mente aceptado que el primer compositor señalable del nuevo concepto formal llamado sonata a partir de un nombre preexistente, es **Carl Philipp Emanuel Bach** (Weimar, Turingia, 1714; Hamburgo, 1788). En la conformación de la nueva expresión orquestal que adoptará el también preexistente nombre de sinfonía, se atribuye importante influencia a **Giovanni Battista Sammartini** (Milán, Lombardía, 1698; Milán, 1775), compositor prolífico (se le atribuyen unas dos mil obras), tal como era habitual en ese entonces. La historia de la sinfonía se continúa, entre otros, con Carl Philipp Emanuel y **Johann Christian Bach** (Leipzig, Sajonia, 1735; Londres, 1782), y con un interesante núcleo de compositores de diversas nacionalidades reunidos en torno de una orquesta de excepcional tamaño y solvencia técnica que funciona en ese momento en la ciudad alemana de Mannheim. Entre ellos se cuentan los checos **Johann Wenzel Stamitz** o Jan Václav Stamic (Havlíčkův Brod, Bohemia, 1717; Mannheim, Baden, 1757) y František o **Franz Xaver Richter** (Holešov, Moravia, 1709; probablemente Estrasburgo, Alsacia, 1789). Este núcleo, que será conocido como "escuela de Mannheim", aportará otras innovaciones como la estabilización de un criterio "cíclico" que radica la unidad de una composición extensa en la utilización de tema o temas comunes a toda ella. O como la introducción en la partitura de anotaciones de aumento o disminución gradual (crescendo, diminuendo) o repentina (sforzando) de la intensidad, lo cual varía sustancialmente el enfoque anterior (de intensidad sostenida y resultante naturalmente de las posibilidades del instrumento, o de contrastes forte-piano), a la vez que exige modificaciones en la técnica de interpretación y de construcción de los instrumentos. Es en Mannheim donde el clarinete hace su entrada en el grupo de aerófonos aceptados como integrantes potenciales de la orquesta.

En esa misma época la ópera recibe algunos aportes de importancia. En Francia, el filósofo **Jean-Jacques Rousseau** (Ginebra, Suiza, 1712; Ermenonville, cerca de París, 1778), que también es compositor y ensayista en materia musical, ataca furiosamente la tradición contrapuntística (defendida todavía por algunos conservadores "incapaces de hacer una buena melodía") y presenta el nuevo monodismo como una forma de rescate del naturalismo, a la vez que demuestra ser buen melodista. Contemporáneamente, Europa será recorrida incansablemente por **Christoph Willibald Gluck** (cerca de Neumarkt, Baviera, 1714; Viena, Austria, 1787), quien tenderá puentes entre Italia e Inglaterra, entre Francia y Austria, entre la etapa del *bel canto* (el virtuosismo vocal llevado a exhibición), que combate, y la valoración del texto y de la trama que propondrán los compositores nacidos cuatro décadas después que él. En **Giovanni Battista Pergolesi** o Pergolese (Jesi, cerca de Ancona, Marcas italianas, 1710; Pozzuoli,

cerca de Nápoles, 1736), coetáneo de Goldoni, se deja definido un modelo de "ópera bufa" (es decir de comedia musicalizada) en el que se incorpora la acción al decurso musical (en lugar de yuxtaponer recitativos y arias). Pergolesi propone por otra parte la sustitución de la polifonía por la monodía acompañada en la música religiosa del catolicismo. En **Domenico Cimarosa** (Aversa, Nápoles, 1749; Venecia, 1801), algunas décadas más tarde, la broma adquiere un tinte dramático, mientras los personajes ganan en profundidad sicológica y la orquesta lleva a cabo comentarios que Massimo Mila califica de maliciosos.

Franz Joseph o **Joseph Haydn** (Rohrau, en el límite entre Austria, Bohemia y Hungría, 1732; Viena, Austria, 1809) es una de las figuras de mayor influencia en la Europa del siglo XVIII. Autor de un elevado número de obras, continúa el cultivo de la vía sinfónica impuesta por los músicos de Mannheim y por los hijos de Bach, mostrando una gran fluidez discursiva, una rica vena melódica, un imaginativo gusto por la modulación intempestiva, y un inusual humor, condiciones que le permitirán iniciar sin pudor un desenfadado ataque al edificio armónico-tonal.

Su heredero musical directo, **Wolfgang Amadeus Mozart** (Salzburgo, Austria, 1756; Viena, 1791), es otra figura singular de gran peso histórico, que lucha contra el espíritu conservador de su país, y se rebela frente a la situación de músico-funcionario habitual en Europa en los siglos anteriores y aun en el XVIII. Consigue ser – en sus pocos años de vida – un derroche de buen humor, de visión crítica, de inagotable inventiva melódica, de imaginación armónica, de capacidad dramática (que llega al énfasis romántico), de audacia formal. Es, además, un ejecutante virtuoso de los diversos cordófonos de teclado que en el siglo XVIII viven la crisis histórica que llevará, tras varias peripecias, al nacimiento del piano del siglo XIX.

Muzio Clementi (Roma, 1746 o 1752; Evesham, Worcestershire, Inglaterra, 1832), quien tiene relativamente poca relevancia como creador, será un eslabón importante en la definición de un lenguaje compositivo acorde con los recursos tecnológicos del piano. Le seguirán, entre otros, **Johann Nepomuk Hummel** (Bratislava, sudoeste de Eslovaquia, entonces capital de Hungría, 1778; Weimar, Turingia, 1837), alumno de Mozart, y **John Field** (Dublín, Irlanda, 1782; Moscú, Rusia, 1837), alumno del propio Clementi. **Niccolò Paganini** (Génova, 1782; Niza, perteneciente entonces al reino de Cerdeña, 1840) desempeña un papel similar respecto al violín, iniciando una nueva etapa en la técnica (de interpretación y de composición) de ese instrumento.

El pasaje al siglo XIX

Ludwig van Beethoven (Bonn, Alemania, 1770; Viena, Austria, 1827) es un trabajador incansable y de alto nivel de autoexigencia que obtiene composiciones de gran fuerza dramática íntimamente ligadas al agitado momento histórico que le toca vivir. Por comparación con la generación que lo precede, podría decirse que Beethoven no sonríe. En su obra, la expresividad desbordante ha tomado – como en el romanticismo literario – la delantera: en un contexto que privilegia lo discursivo, hay calmas tensas, hay violencias por doquier, hay carga trágica. Pero hay también inteligencia estructural, y riesgo.

A través de la producción de Haydn, Mozart y Beethoven, la orquesta (que será llamada "sinfónica") ha empezado a crecer. Ahora acepta, coincidentemente, membranófonos e idiófonos. El ejemplo de las nuevas corrientes cunde, empujado por el interés político de Viena. En Escandinavia, por ejemplo, **Bernhard Henrik Crusell** (Uusikaupunki, Finlandia, 1775; Estocolmo, Suecia, 1838) compone obras de cámara y concertos con orquesta que participan de la renovación de lenguaje propuesta por Haydn y sus predecesores inmediatos.

Las primeras décadas del siglo XIX van reflejando también algunas inquietudes renovadoras en el campo de la ópera. **Carl Maria von Weber** (Eutin, Oldemburgo, occidente de Alemania, 1786; Londres, 1826) se hace eco del interés de la literatura romántica por el hombre común y de su oposición a los temas mitológicos, y busca afirmar una ópera nacional germana siguiendo la iniciativa de Mozart. **Gioacchino Rossini** (Pesaro, Marcas italianas, 1792; Passy, cerca de París, 1868) mantiene un difícil (e históricamente inútil) equilibrio entre contenido conservador y formas renovadoras, produciendo varias óperas de empuje y de alegría contagiosa, y un callejón sin salida del que toma conciencia abandonando la composición. **Giacomo Meyerbeer** o Jakob Liebmann Beer (Berlín, Prusia, 1791; París, 1864) es un hábil creador de efectos dispuesto a obtener éxito. **Gaetano Donizetti** (Bérgamo, Lombardía, 1797; Bérgamo, 1848) y **Vincenzo Bellini** (Catania, Sicilia, 1801; Puteaux, cerca de París, 1835) conjugan su inclinación melodramática con una veta melódica, y logran una fácil comunicación con un público potencialmente más amplio.

Franz Peter Schubert (Lichtenthal, cerca de Viena, Austria, 1797; Viena, 1828) es un compositor de imaginación estructural, inventiva melódica y gran vuelo, interesado en el hombre común y sus expresiones artísticas, y compenetrado de las inquietudes de la vanguardia artística de su época; sus *lieder* son aportes fundamentales al proceso

de lenguaje del romanticismo. La excesiva abundancia de su producción y la avidez de los editores por publicar todos y cada uno de sus apuntes después de su temprana muerte, lo presentan como falto de rigor e irregular a oídos del escucha desprevenido respecto a los daños que la especulación comercial empieza a hacer a los compositores (y al público) a partir del siglo XVIII. En Francia, Louis Hector o **Hector Berlioz** (La Côte-Saint-André, cerca de Grenoble, Isère, 1803; París, 1869) reacciona contra la superficialidad amable dominante en su país y se define como crítico implacable, director de orquesta combativo, compositor de fuerza dramática y rigor constructivo, y orquestador notable.

En pleno período romántico

Schumann, Chopin, Liszt y Mendelssohn constituyen una nueva camada generacional de diferente trascendencia en cada caso, enmarcados en el comienzo de una etapa histórica de afirmación del concepto de estado-nación. **Robert Alexander Schumann** (Zwickau, Sajonia, 1810; Endenich, cerca de Bonn, países alemanes del Rin, 1856), pianista virtuoso (al igual que su esposa **Clara Wieck**), compone una valiosa serie de piezas pianísticas, además de obras de cámara y sinfónicas, y de lieder, todo lo cual mantiene un bastante parejo nivel de rigor y vuelo expresivo. Frédéric o **Fryderyk Chopin** (Żelazowa-Wola, cerca de Varsovia, Polonia, 1810; París, 1849) es también pianista virtuoso, pero a diferencia de Schumann centra su muy refinada labor creativa en el piano; su otro centro de atención es la lucha nacionalista del pueblo polaco, que se reflejará en el carácter insistentemente polaco de sus obras, no obstante su ascendencia y su radicación francesas. Franz o **Ferenc Liszt** (Doborján, Sopron, Hungría, 1811; Bayreuth, Baviera, 1886) posee un temperamento torrencial, una rara generosidad y un talento desbordante, características que refleja ya en su "carrera" de pianista virtuoso, ya en su irregular producción compositiva (que a veces es húngara, a veces es de un alto nivel, a veces es valiosa), ya en su complicada vida personal. Felix Jakob Ludwig Mendelssohn o **Felix Mendelssohn Bartholdy** (Hamburgo, 1809; Leipzig, Sajonia, 1847), pianista virtuoso, organista, violista y director de orquesta, también de corta vida, se siente particularmente solicitado por el pasado y este hecho limitará el posible vuelo de su copiosa obra, a la vez que lo situará como primer "resucitador" consumista de la entonces olvidada producción de Johann Sebastian Bach, erigiéndolo así en símbolo del comienzo de la etapa en que la cultura europea descubre el consumo del pasado musical como forma efectiva de

anclamiento del natural proceso histórico. (Obviamente, es gracias a esta etapa – hoy más vigente que nunca – que el presente capítulo ha podido ser escrito.)

En 1813 nacen dos compositores cuya labor será de gran importancia en la historia de la ópera. **Richard Wagner** (Leipzig, Sajonia, 1813; Venecia, Italia, 1883) trata de convertir el género operístico en una obra de arte integral, creada por un solo hombre. Procura una estructura musical sin solución de continuidad, para lograr la cual lleva la discursividad a su máxima consecuencia: la melodía "infinita", apoyada en una armonía de modulación constante, que conduce el sistema tonal al borde del colapso. Utiliza el recurso del *leitmotiv* o motivo conductor, que sirve para identificar un personaje o un concepto y evocarlos por medios puramente musicales. Wagner es prolixo a lo ampuloso, y vuelve al hieratismo mitológico, ahora nacionalizado. En varios momentos de su producción consigue una gran carga erótica con poquísimos antecedentes en la música europea occidental. La orquesta crece aún más, ampliando las "familias" ya aceptadas anteriormente; cada vez son más los obreros calificados que sirven a la gloria del genio creador individual. Coetáneo de Wagner, **Giuseppe Verdi** (Roncole di Busseto, cerca de Parma, Emilia, 1813; Milán, 1901) se ocupa poco de enunciar teorías, concentrando sus esfuerzos en un espectáculo teatralmente efectivo y musicalmente accesible, que le permitirá expresarse en pro de la unificación nacional italiana, y ampliar el público al que su mensaje está dirigido. Verdi también desemboca en un sacudimiento del sistema tonal, sin abandonar su fluido melodismo, su asombroso sentido dramático y su comunicatividad.

En esa historia de la ópera del siglo XIX, Wagner y Verdi son seguidos generacionalmente por los franceses **Charles Gounod** (París, 1818; Saint-Cloud, cerca de París, 1893), **Léo Delibes** (Saint-Germain-du-Val, cerca de Le Mans, Maine, Francia, 1836; París, 1891) y **Jules-Émile-Frédéric Massenet** (Montaud, Loira, Francia, 1842; París, 1912), todos ellos de poca significación, y Alexandre-César-Léopold o **Georges Bizet** (París, 1838; Bougival, cerca de París, 1875), quien a pesar de su temprana muerte aporta una obra rica, poseedora de dramatismo, teatralidad y melodismo. La ópera italiana recibe un primer aporte de interés posteriormente a los de Verdi, en la labor de compositor y de libretista de **Arrigo Boito** (Padua, Véneto, 1842; Milán, 1918), quien por otra parte llega a colaborar como libretista con Verdi. **Ruggero Leoncavallo** (Nápoles, 1858; Montecatini, cerca de Florencia, 1919), **Pietro Mascagni** (Livorno, Toscana, 1863; Roma,

1945) y **Umberto Giordano** (Foggia, Apulia, Italia, 1867; Milán, 1948) buscan una ópera "verista" que refleje más fielmente la realidad de la vida del propio momento histórico. En este camino se destaca **Giacomo Puccini** (Luca, Toscana, 1858; Bruselas, Bélgica, 1924), quien logra conjugar la comunicatividad directa con una elaboración melódica y armónica que se abre directamente hacia el siglo XX. Sus libretos, sin embargo, caen a menudo en lo inverosímil o en el melodrama superficial. En el país checo, **Bedřich Smetana** (Litomyšl, Bohemia, 1824; Praga, Bohemia, 1884) se identifica con el movimiento revolucionario y se propone reflejar la lucha nacional y la valoración del pueblo checo en una serie de óperas que consiguen equilibrar una factura exigente y un lenguaje vanguardista con una comunicatividad espontánea y aun una alegría contagiosa. En la generación que le sigue, **Leoš Janáček** (Hukvaldy, Moravia, 1854; Ostrava, Moravia, 1928) logra superar una admiración juvenil por la fuerte personalidad y la atracción fácil de la música de **Antonín Dvořák** (Nelahozeves, cerca de Praga, Bohemia, 1841; Praga, 1904) y se proyecta hacia el siglo XX a través de una serie de óperas en que predomina un "realismo crítico" rodeado de audacias compositivas, sin descuidar – al igual que Smetana – la música puramente instrumental.

La opereta y la zarzuela

Pero los grandes centros metropolitanos necesitan otro tipo de teatro musical que satisfaga el gusto mundano de los burgueses de París y de Viena, y les permita una forma de esparcimiento que no conlleve el sello peyorativo de lo "popular" pero tampoco cargue con el trascendentalismo de lo "culto". Se inventará la expresión "música ligera", que significará en realidad música popular bailable travestida mediante recursos orquestales y escénicos del área culta. **Jacques Offenbach** o Jakob Wiener o Eberst o Eberscht (Colonia, países alemanes del Rin, 1819; París, 1880), establecido desde la adolescencia en París, se vuelca por entero a satisfacer esta demanda, produciendo cerca de 90 operetas que son elogiadas por su humor e ingenio. Su coetáneo **Franz von Suppé** (Split, Croacia, 1819; Viena, 1895) compone más de 200 obras, entre operetas, *vaudevilles* y balés, no exentas de gracia. **Johann Strauss hijo** (Viena, 1825; Viena, 1899) es autor de varias operetas, alguna de ellas realmente interesante, y de 479 valses para orquesta, a menudo de gran fuerza expresiva y refinamiento, que coinciden con el auge de esta danza en los salones europeos. El siglo (y el ciclo de la opereta vienesa) se cierra con **Franz Léhar** (Komorn, entonces Hungría, 1870; Viena, 1948), cuya comunicatividad traspasa fronteras y logra ser traducido a varios idiomas, incluido el castellano.

En España, surge una propuesta de des-elitización del género operístico, que se impondrá desde mediados del siglo XIX hasta bastante entrado el XX como fenómeno de amplios públicos, y que significará una contrapartida culturalmente constructiva y didáctica al operetismo preponderantemente lúdico de París y Viena y una alternativa sostenida al operismo de otros países e idiomas. Entre los compositores que cultivan el nuevo género llamado zarzuela, se destacan **Francisco Asenjo Barbieri** (Madrid, 1823; Madrid, 1894) (también valioso musicólogo), **Manuel Fernández Caballero** (Murcia, 1835; Madrid, 1906), **Federico Chueca** (Madrid, 1846; Madrid, 1908), **Joaquín Valverde** (Badajoz, Extremadura, 1846; Madrid, 1910), **Tomás Bretón y Hernández** (Salamanca, Castilla la Vieja, 1850; Madrid, 1923), **Ruperto Chapí y Lorente** (Villena, Alicante, 1851; Madrid, 1909), **Amadeo Vives Roig** (Collbató, Cataluña, 1871; Barcelona, 1932), **José Serrano** (Sueca, Valencia, 1873; Madrid, 1941), **Reveriano Soutullo** (Puenteáreas, Pontevedra, Galicia, 1884; Madrid, 1933) y **Federico Moreno Torroba** (Madrid, 1891; Madrid, 1982). En Inglaterra, **Arthur Seymour Sullivan** (Londres, 1842; Londres, 1900) propone una experiencia operetística nacional, que lleva a buen término (en gran parte en colaboración con el libretista William Schwenk Gilbert) proponiendo caricaturas punzantes de determinados valores del sistema.

Academicismo y variantes en el siglo XIX

Fuera del terreno específico de la ópera y de la opereta, Francia se debate en la segunda mitad del siglo XIX entre tendencias diversas cuyo común denominador parece ser su inocuidad. El organista belga César-Auguste o **César Franck** (Lieja, Flandes, entonces parte de Holanda, 1822; París, 1890) compone una música árida, de un carácter neoacadémico. La actitud neoacadémica caracteriza asimismo de una u otra manera a Charles-Camille o **Camille Saint-Saëns** (París, 1835; Argel, Argelia, 1921), que quiere ser serio, a **Emmanuel Chabrier** (Ambert, Auvernia, Francia, 1841; París, 1894), que quiere ser gracioso, y a Paul Vincent o **Vincent D'Indy** (París, 1851; París, 1931), que quiere ser renovador. Por el contrario, Gabriel-Urbain o **Gabriel Fauré** (Pamiers, Languedoc, Francia, 1845; París, 1924), **Ernest Chausson** (París, 1855; Limay, cerca de París, 1899), **Paul Dukas** (París, 1865; París, 1935) y **Albert Roussel** (Tourcoing, cerca de Lille, 1869; Royan, 1937) se caracterizan por una actitud más inteligente y creativa, acorde con el proceso histórico del fin del siglo.

La segunda mitad del siglo será también particularmente académica en los países germanos. El organista **Anton Bruckner** (Ansfelden,

Austria, 1824; Viena, 1896) compone sinfonías extensísimas de discursividad redundante. **Johannes Brahms** (Hamburgo, 1833; Viena, 1897) es imaginativo y renovador en el lied, pero se siente apremiado por el peso del pasado, y su búsqueda trascendentalista queda estancada en un formalismo de poco vuelo. El director de orquesta **Gustav Mahler** (Kalischt, Bohemia, 1860; Viena, 1911) es afecto a las sinfonías monumentales (en extensión y en número de intérpretes), pero deja una puerta abierta hacia el siglo XX, a través de un cuestionamiento del tonalismo apoyado en la modulación wagneriana. **Hugo Wolf** (Windischgraetz, Austria, 1860; Viena, 1903) se centra en la creación de lieder que presentan un interés muy reducido. **Richard Strauss** (Múnich, Baviera, 1864; Garmisch-Partenkirchen, Baviera, 1949), también director de orquesta, tiene una etapa de interesante creatividad que se refleja sobre todo en sus óperas y su música sinfónica anteriores a 1910. Luego cae, salvo alguna excepción aislada, en la retórica monumentalista, y se refugia en una ingenua remasticación del pasado. El también organista **Max Reger** (Brand, Baviera, 1873; Leipzig, Sajonia, 1916) es extenso, redundante y árido. Y prolífico, hecho que ya, hacia el siglo XX, se va haciendo peligroso al acelerarse una vez más los procesos culturales.

El nacionalismo

Como se ha visto, son varios los esfuerzos en el siglo XIX por dar un cariz nacional a la creación musical culta, fenómeno que se corresponde con el de las revoluciones nacionales y las luchas políticas por la afirmación de la autonomía de los pueblos con caracteres culturales diferenciados. Fuera de los casos ya enumerados, deben ser mencionados algunos otros, de significación variada. En los países nórdicos, que han sido territorios de "extramuros" respecto al proceso histórico de la cultura europea occidental, el noruego Edvard Hagerup o **Edvard Grieg** (Bergen, 1843; Bergen, 1907) estudia la música folclórica de su pueblo y centra sus esfuerzos en reflejarla en sus composiciones, las cuales poseen un aire sentimental leve y una estructura buscadamente sencilla. Johan Julius Christian o **Jean Sibelius** (Hämeenlinna, Finlandia, 1865; Järvenpää, Finlandia, 1957) se preocupa menos del espíritu popular finés que de reflejar un germanismo discursivo y retórico inevitablemente teñido de cierto espíritu nórdico, que parece haber satisfecho ampliamente a la clase dirigente de Finlandia durante toda la prolongada vida del compositor, dejando una secuela de anulación creativa en la casi totalidad de los compositores fineses que lo suceden en el siglo XX. En Inglaterra, **Edward Elgar** (Broadheath, cerca de Worcester, 1857; Worcester, 1934) cree que ser inglés consiste en ser

conservador y superficial, lo cual parece ser bastante cierto en materia de música en su época. Pronto acude a demostrarlo **Ralph Vaughan Williams** (Down Ampney, Gloucertershire, 1872; Londres, 1958). En España, el fuerte movimiento zarzuelístico no impide a algunos compositores desarrollar búsquedas fructíferas en un terreno puramente instrumental y culto: **Isaac Albéniz** (Camprodón, Cataluña, 1860; Cambô-les-Bains, País Vasco, Francia, 1909) y **Enrique Granados** (Lérida, Cataluña, 1867; en el mar, Canal de la Mancha, 1916) desarrollan su trabajo sobre todo en torno al piano, obteniendo obras que preanuncian decididamente ciertas facetas del siglo XX.

El movimiento nacional de mayor fuerza y trascendencia es el que tiene lugar en Rusia a partir de **Mijaíl** Ivánovich **Glinka** (Novospáskoe, Smolensk, Rusia, 1804; Berlín, Prusia, Alemania, 1857), compositor de lenguaje elegante y colorido, y de transparente frescor. **Mili** Alexéievich **Balakírev** (Nizhni-Novgorod, Rusia, 1837; San Petersburgo, Rusia, 1910), músico de talento poco común nacido tres décadas más tarde, asume el desafío de Glinka y nuclea en torno de sí a varios compositores jóvenes que aceptarán de una manera u otra trabajar por una música culta de carácter ruso: **Alexandr** Porfírievich **Borodín** (San Petersburgo, 1833; San Petersburgo, 1887), **César** Antonóvich **Cui** (Vilna, Lituania, 1835; San Petersburgo, 1918), **Modest** Petróvich **Músorgski** (Karevo, Pskov, Rusia, 1839; San Petersburgo, 1881) y **Nicolai** Andréievich **Rimski-Kórsakov** (Tijvin, Novgorod, Rusia, 1844; Liúbensk, Rusia, 1908). Éste es el *kuchka* o "poderoso puñado" que alguien tuvo la idea de etiquetar arbitrariamente como "grupo de los cinco". Cui se destaca tanto en su condición de compositor como en su función de crítico musical. Borodín, hombre de ciencia a la vez que músico, crea estructuras macizas y cuidadas que poseen tensión interior y fuerza expansiva. Rimski-Kórsakov es un colorista por excelencia, domina los aspectos técnicos de la composición, y es dueño de una potente imaginación como orquestador. Músorgski es un raro visionario, que plantea – tanto en lo operístico, como en sus canciones o en sus obras instrumentales – una valiente revisión de conceptos en lo estructural, en lo armónico, en lo melódico, en lo tímbrico y en lo expresivo. La bandera nacionalista es retomada por **Anatol** Constantínovich **Liádov** (San Petersburgo, 1855; Novgorod, Rusia, 1914), quien no logra tener la fuerza interior ni la audacia de sus hermanos mayores.

Pero no todo es nacionalismo en Rusia, también territorio de "extramuros" respecto a la historia de la cultura europea. Algunos compositores contemporáneos prefieren mirar a esa Europa occidental

(y mirarse en Europa occidental). Tal es el caso del prestigioso pianista **Anton** Grigórevich **Rubinstein** (Vejvotinetz, Podolia, Ucrania, 1829; Peterhof, cerca de San Petersburgo, 1894), que exhibe una buena formación académica germana, de **Piotr** Ilich **Chaicovski** (Votkinsk, Rusia, 1840; San Petersburgo, 1893), que opta por la exportación de tarjetas postales grandilocuentes, sollozantes y melifluas, de **Alexandr** Constantínovich **Glazúnov** (San Petersburgo, 1865; París, 1936), que prefiere un estilo ecléctico e ingenuamente docto, o de Serge o **Serguei Vasilievich Rachmaninoff** o Rachmaninov o, en escritura castellanizada, Rajmáninov (Onega, Novgorod, Rusia, 1873; Beverly Hills, California, Estados Unidos de Norteamérica, 1943), también pianista virtuoso, que no consigue escapar de un abigarramiento ampuloso y vacío. Otro pianista notable, **Alexandr** Nicoláievich **Scriabin** (Moscú, 1872; Moscú, 1915), aisladamente, enfoca el hecho musical dentro de una cosmovisión unitaria pero mística, camino que lo lleva a socavar a su modo los resabios aún vigorosos del sistema tonal.

Corresponde observar que tanto las posiciones nacionalistas en música culta como las que no lo son, responden unas y otras a una misma situación colonial respecto a los centros de poder de la Europa occidental burguesa. Se trata en todos los casos de actitudes encuadradas dentro de la aceptación de un modelo cultural genérico que es el de esa metrópoli imperial. Si en Rusia o en Escandinavia se debaten esas posiciones encontradas en el siglo XIX es solamente porque Rusia y Escandinavia han sido previamente incorporadas al área de dominio cultural de Europa occidental. Ya no se trata de la interacción entre pueblos europeo-occidentales de potencial político y económico equivalente, sino de estados que imponen esquemas culturales moldeados por ellos, a pueblos que de un modo u otro se encuentran sometidos. Europa ha aprendido que la cultura es un factor fundamental de dominio político-económico, como ya se ha señalado. Claro que no siempre el dominador se sale con la suya en un cien por ciento.

La situación colonial es más nítida en regiones geográfica y étnicamente distantes. Europa no se propone la aculturación inmediata plena de todos los territorios que va sumando a su área de expansión desde el siglo XVI: África y Asia serán vistos en términos generales más bien como factorías pasivas, por razones distintas. América, en cambio, será aculturada desde un comienzo, con una irregularidad que dependerá de los avatares pequeños de la política local y de la decreciente ingenuidad de las administraciones religiosas, militares o civiles que correspondan a cada región, hasta que Europa adquiera una estrategia de penetración cultural. De eso se hablará más adelante.

8
La música popular europea antes del siglo XX

El concepto de música popular es tan poco universal como el de música culta. Es decir: es tan ajeno a otras culturas fuera de la europea occidental el uno como el otro. Como una de sus características es que se trata, por oposición a la música culta, de una música de trasmisión fundamentalmente oral, nos resulta muy difícil recorrer su historia desde la Baja Edad Media, pues la documentación es muy escasa. Con todo, muchos cronistas se encargan de hacernos llegar, en diferentes épocas, referencias y hasta transcripciones en el papel, y unos cuantos compositores de lenguaje culto (como Mozart) componen también obras de música popular que dejan escritas, con lo que si bien no estamos en condiciones de trazar una historia pormenorizada, podemos al menos – tal como señala Carlos Vega – hacernos una idea bastante aproximada de su enorme volumen.

La música popular o mesomúsica logra ser, para la Europa imperialista, un arma "civilizadora" magnífica, es decir un instrumento muy eficaz que permite homogeneizar los sobreentendidos culturales y hace posible uniformizar el mercado en todo el territorio colonial, aumentando de ese modo en forma exponencial no solamente las posibilidades de lucro sino las de dominación, quizás más importantes. Los mecanismos preferidos por los centros de poder son los del lanzamiento regular de especies y productos escuchables y bailables. El pensamiento de mercado exige la renovación continua de los modelos en oferta, y esto se consigue no sólo con la producción de tales modelos en los centros de poder, sino fundamentalmente – puesto que ningún centro de poder es capaz de producir tantas novedades en forma permanente – a través de la apropiación de músicas y danzas de los pueblos sometidos.

Pero la circulación de productos mesomusicales no es sólo ésta, vertical (de "bajada" y de "subida", que también se da dentro de una misma sociedad), sino que existe al mismo tiempo, naturalmente, la trasmisión horizontal de músicas, de unas comunidades a otras comunidades. La habanera cubana viaja a Europa, y Europa la adopta, la maquilla y la lanza a las colonias, y así llega a los otros países de América, pero también se propaga desde la propia Cuba hacia esos países del continente americano. Los pueblos sudamericanos de la costa del Pacífico desarrollan una música y un baile que adquieren gran popularidad a partir de la tercera década del siglo XIX, y que se afirman en Lima con el nombre de zamacueca. Adoptada por las gentes de los territorios del oeste de América del Sur, esa zamacueca engendra "hijos" que continúan vigentes a veces durante todo el siglo XX, como la cueca chilena, la zamba del noroeste argentino, o la marinera peruana.

Mencionábamos el enorme volumen de la música popular. Es debido a ello que, en lo referente a la música popular, evitaremos en este capítulo la enumeración de hechos puntuales, corrientes y autores que sí intentamos en materia de música culta. Entre las especies musicales bailables, propias o adoptadas, que han sido lanzadas por los centros de poder en los pocos siglos anteriores al XX, podemos citar los que, a título de ejemplo, enumera Vega: gallarda, corrente, canario, zarabanda, fandango; minué, gavota; contradanza, cuadrilla, lanceros; vals, polca, mazurca, chotis. Todas ellas viven

The Dancing-Master:
Or, Directions for Dancing Country Dances, with the Tunes to each Dance for the Treble-Violin.
The Tenth Edition Corrected; with the Addition of several new Dances and Tunes never before Printed.
THE DANCING SCHOOLE
Printed by J. Heptinstall, for H. Playford at his Shop in the Temple-Change, or at his House in Arundel-Street by the Strand, 1698.

Décima edición, en 1698, de un manual inglés de contradanza, con partituras e instrucciones coreográficas.

etapas de trasmisión horizontal y etapas de trasmisión vertical. Muchas de ellas llegan a tener gran influencia no sólo en Europa sino en todos los territorios coloniales. Sus períodos vitales son muy variados, y a menudo unas danzas se superponen en el tiempo a otras. Curt Sachs utiliza algunas de ellas como una manera de esquematizar las definiciones de etapas socioculturales.

La gallarda, originada probablemente en el norte de Italia hacia 1500, se hace popular durante el siglo XVI y a comienzos del XVII. La corrente, muy popular en Francia e Italia a comienzos del siglo XVII, tiene vigencia entre fines del XVI y mediados del XVIII. El canario proviene efectivamente de las Islas Canarias, y es introducido en España en el siglo XVI, haciéndose popular en el resto de Europa entre mediados del XVI y mediados del XVIII. La zarabanda se origina como danza cantada en América ibérica (aparentemente en el Caribe) en el siglo XVI, en esas primerísimas etapas de mestizamiento cultural. De América pasa a España, y luego se desparrama por Europa, modificando gradual pero radicalmente su carácter original, lascivo desde el punto de vista de los centros de poder. El fandango se supone también de origen iberoamericano (buena parte de las opiniones se inclinan por el Caribe o México). Pasa a la Península Ibérica, donde es mencionado en documentos a comienzos del siglo XVIII. El minué es al parecer francés (quizás del Poitou), y tiene su mayor popularidad entre mediados del siglo XVII y fines del XVIII. La gavota, originaria probablemente de Bretaña o del País Vasco, es popular entre fines del siglo XVI y fines del XVIII. La contradanza es quizás originaria de Inglaterra, donde se popularizara en el siglo XVII, propagándose al continente europeo. Allí y en los territorios colonizados "de ultramar" genera muchos descendientes coreográficos, uno de los cuales es el pericón rioplatense. La cuadrilla es una de las danzas de salón más populares del siglo XIX, una de cuyas variantes, también popular en el XIX, son los lanceros. El vals es, con el minué, una de las músicas bailables de mayor extensión en el tiempo y en el espacio. Originado probablemente en los territorios checos (Bohemia) y/o en los germanos del sur (Baviera, Austria), conoce varias etapas de vigencia: una primera, de expansión más discreta, entre alrededor de 1780 y alrededor de 1820, una que se abre, como una especie de renacimiento, hacia 1830, adquiriendo una enorme fuerza hasta fines del siglo XIX, y aun una tercera, que se puede observar a través de sus numerosísimos descendientes musicales y coreográficos en todo el mundo conquistado por la cultura europea occidental. La polca, surgida aparentemente en Chequia, se hace popular hacia 1840.

La mazurca, originaria de la región de Mazovia en Polonia, se hace popular ya en el siglo XVII, siendo introducida a los territorios alemanes a comienzos del XVIII, pero su momento de afirmación llega en pleno siglo XIX. Del chotis se sabe que, a pesar de que su nombre original (*schottisch*) significaría "escocesa", es llevado a Inglaterra desde Baviera hacia 1850.

Entre las especies no bailadas, Vega nos suministra un hermoso ejemplo de dispersión que no pasa por los centros europeos: el triste, que aparece en el Perú virreinal en la segunda mitad del siglo XVIII y se dispersa rápidamente, teniendo ya antes de fin de siglo popularidad en el Paraguay y el Río de la Plata. A comienzos del siglo XIX es detectable en Ecuador, Bolivia, Chile y toda la actual Argentina. Su vigencia recorre todo el siglo XIX.

BREVE TRATADO DE LOS PASSOS
DEL DANZAR A LA ESPAÑOLA,
QUE OY SE ESTILAN EN LAS SEGUIDILLAS, Fandango, y otros Tañidos.
Tambien firven en las Danzas Italianas, Francefas, è Inglefas, figuiendo el compás de la Muúca, y las figuras de fu Bayles.
CORREGIDO
EN ESTA SEGUNDA IMPRESSION
por fu Autor Pablo Minguet, Gravador de Sellos, Laminas, y Firmas.
Con Licencia: En Madrid, en la Imprenta del Autor. Año 1764.
Vive frente la Carcel de Corte, encima de la Botica, donde fe hallara eíte, y todas fus Obras, y en las Gradas de S. Phelipe.

Segunda edición, en 1764, de un manual español de seguidillas, fandango y otras danzas en boga.

9
Las otras músicas, los otros pueblos: una aproximación mínima

Es posible trazar panoramas estimativos de la vida musical en aquellas culturas del pasado que han tenido el privilegio de ser estudiadas. Así, resulta hoy día bastante accesible cierta documentación acerca de la música en – por ejemplo y especialmente – Egipto, Mesopotamia, y Creta. En general esa documentación termina en la descripción de algunos instrumentos usados en tal o cual etapa histórica, en la forma en que se toca o se canta en determinado bajorrelieve o cerámica o pintura mural, en la descripción que de alguna festividad hace un cronista de cuya veracidad no tenemos certeza, y en muchas especulaciones. Pero como la música es un lenguaje sonoro, todo ese cúmulo de datos resulta inútil a los efectos de la obtención de conclusiones musicales, puesto que difícilmente se establece un estudio comparado con supervivencias en sociedades vigentes emparentadas de un modo u otro con aquel pasado.

Es más fácil hacerse una idea de las músicas de las culturas vivas, si bien el interés por ellas en la musicología europea ha sido muy escaso. Por otra parte, siendo muy recientes las técnicas de grabación, los contados musicólogos inquietos que se interesaban por la música de otros pueblos (la "música primitiva", como insolentemente se la llamó durante mucho tiempo, o la "música étnica" como se le llama en algunos centros de estudio, o bien la "música extraeuropea" como otros prefieren hacerlo últimamente) debían contentarse hasta hace poco tiempo con análisis realizados sobre una transcripción escrita de cada "pieza" mediante el sistema de notación europeo, el cual en general no se adecuaba al lenguaje extraño y lo reducía a

una caricatura. De modo que es recién después de la segunda guerra mundial que se inicia una etapa musicológica de documentación sería sobre todo aquello que es diferente de la música culta europea. Las pocas excepciones de las décadas anteriores (Hornbostel, Bartók, Vega y pocos más) son sola y precisamente excepciones.

Veamos algunos pocos ejemplos de la diversidad, a título de introducción al tema y como breve muestrario de esa diversidad.

El Tibet

La música del Tibet parece tener rasgos suficientemente diferenciadores como para clasificarla como un sistema autónomo. Vinculada estrechamente al perfil religioso particular de esa región de alta montaña, se caracteriza por tiempo sicológico muy lato, con preferencia por sonoridades vocales de registro muy grave, factores que se unen a una gran tensión interna (que puede llegar a puntos de singular violencia auditiva). Es música grupal o más bien comunitaria, de sutilísima estructuración.

El sudeste asiático

Existe un sistema de lenguajes musicales autónomo en el área que desciende desde el centro de la península indochina hasta la isla de Java, y que incluye a los restos de la antigua Champa (centro-sur de Vietnam), a Camboya, a Tailandia y a Indonesia. La característica más llamativa de estos lenguajes – más aún que su rica interválica – es la construcción de complejos tejidos sonoros en los que se superponen estructuras horizontales independientes de tipo repetitivo cuya compleja interrelación "polifónica" sobreentiende un cañamazo rítmico subyacente común, con puntos de convergencia vertical estricta.

El este asiático

El resto de Vietnam, China, Mongolia, Corea y Japón constituyen otro sistema de lenguajes de notable refinamiento, en que la trama es abierta y los aportes sonoros de los distintos intérpretes son cuantitativamente escasos y por lo tanto de un gran peso individual. El tratamiento vocal mantiene estrecha relación con los "tonos" de los lenguajes hablados y con la relativa austeridad de éstos. Como en el sudeste, las formas mixtas con acción teatral de distintos tipos merecen especial atención. Los musicólogos europeos

suelen subrayar la condición preponderantemente pentafónica del repertorio de alturas utilizado. Algunas expresiones anteriores a la expansión del budismo sobrevivientes aún, muestran características diversas: por ejemplo, una música de fuerte agresividad en la que predominan las sonoridades agudas de instrumentos de soplo moviéndose en racimos y valorizando una microinterválica oscilante.

Aguisimbia

El territorio africano al sur del Sahara que Janheinz Jahn propone llamar Aguisimbia (como en época de Tolomeo), y que se acostumbra designar con un dejo racista como "África negra", posee una riquísima diversidad, y una fuerte personalidad cultural que no han logrado doblegar siglos de genocidio y más siglos de penetración de las culturas del norte (pero que probablemente lograrán doblegar los dirigentes de los balcanizados cincuenta estados artificiales del neocolonialismo). Los musicólogos europeos suelen caracterizar sus lenguajes musicales por el "predominio del elemento rítmico", lo cual no deja de ser un resabio de prejuicios del pasado racista (dado que la tradición cultural europea subestima ese aspecto). Si bien es cierto que la rítmica recibe particular atención por parte de los pueblos de esa África negra, obteniendo grados de refinamiento excepcionales, también es cierto que los demás aspectos no son descuidados (especialmente el tímbrico), aunque el concepto de lo melódico no coincide con el patrón europeo. Existe un alto porcentaje de expresiones musicales comunitarias o por lo menos grupales, y otras de tipo solista-grupo, en las que el solista posee liderato. En música instrumental, a menudo el repertorio de alturas es el resultado de la alternancia de puntos fijos, ya sea en instrumentos diferentes (familias de trompetas, familias de flautas, familias de tambores), ya sea en un instrumento único (cítaras, idiófonos de punteado). El decurso musical, eminentemente no discursivo, suele estructurarse con frases breves, que pueden ser – sobre todo en situaciones corales – de tipo reiterativo. La música está estrechamente ligada a la danza y a otros aspectos de la vida del hombre (incluido lo erótico, lo sagrado, el cultivo de la tierra, y el propio ciclo vital humano).

Los pigmeos

Su sistema musical es autónomo. Se caracteriza por un funcionamiento netamente comunitario, en el que cada individuo crea al parecer su línea melódica con entera libertad y con un excepcional

sentido de interdependencia (que incluye complementaciones de tipo "hoquetus" y alternancias democráticas de partes "solistas"), vertebrándola en un entramado métrico común, obteniéndose así un todo de fascinante riqueza "polifónica" que resulta siempre coherente porque todos los miembros de la comunidad participan de un mismo repertorio de alturas.

Polinesia y los aborígenes de Australia

Es probable pero no seguro que algunas culturas antiguas del sur de Asia se emparienten con la de los aborígenes australianos y con las de los pueblos de la Polinesia. Sin embargo, conviene no apresurar juicios porque la información es todavía pobre. Los pueblos de Polinesia han sido culturalmente muy agredidos por los europeos (y por los estadounidenses más recientemente), pese a lo cual se hace posible detectar todavía algunos rasgos definidos en la música coral, que presenta interesantísimas relaciones interválicas verticales, amén de recitaciones de gran precisión rítmica. Los aborígenes de Australia poseen una tradición musical tan interesante como su tradición pictórica, basada en poquísimos instrumentos y en la voz. La tradición musical está siendo aceleradamente destruida por "educadores" poco capacitados, parapetados en las "reservas" gubernamentales.

Los pueblos indígenas de América

Europa comete el mayor genocidio de la historia de la humanidad en América. Un continente entero es vaciado culturalmente, cuando no físicamente, y rellenado por la propia cultura intrusa. El genocidio continúa hoy, y día a día van extinguiéndose los poquísimos sobrevivientes de las culturas nativas, esta vez en manos de los mestizos que dejó el proceso colonial. Al contrario de lo que la desinformación habitual supone, no existe una cultura indígena unitaria ni una única música indígena. Los sistemas de lenguajes musicales son varios, y muy diferenciados entre sí. En general son de funcionamiento comunitario, y mantienen una íntima ligazón con lo mágico, lo ritual y lo medicinal. Lo comunitario llega a ser tan fuerte, que existen numerosos ejemplos de música que sólo puede existir por la labor alterna de dos o más intérpretes. Esa desinformación a que se hacía referencia establece que "la música indígena es pentafónica", lo cual no es cierto. En unos pocos de los sistemas de lenguajes, como los del área quechua-aimara, existe una

base pentafónica, pero como la música es preponderantemente comunitaria, el resultado de la suma de escalas individuales no es precisamente un pentafonismo identificable, y en todo caso no responde al esquema ad hoc inventado por algunos improvisados teóricos del pasado, del cual ha derivado la extendida leyenda que hemos sufrido durante décadas, y que ha producido no pocas composiciones "indigenistas" falsas.

La información sobre las músicas "extraeuropeas"

En todos los casos, el tratar de describir verbalmente la música de los pueblos que no participan del sistema tonal y de su pariente el sistema modal, se hace tarea imposible. No se puede explicar con palabras una realidad sonora de la que el lector común no tiene idea alguna. Por ello se recomienda encarecidamente recurrir a la escasa discografía existente, en este ámbito más que en los otros. Pero evitando la trampa de la nueva etapa de apropiación inescrupulosa que ha sido etiquetada como *world music*.

Flauta travesera nasal de los waiampí de la Amazonia.

Silvestre Revueltas en 1940.

10
El siglo XX en la música culta occidental

Ya no se trata aquí de Europa y las regiones aledañas. En el siglo XX se suman plenamente a su sistema cultural varias otras regiones del mundo (hecho cuya comprobación no constituye por supuesto un juicio de valor).

Europa y América

El área geográfica más extensa agregada al ámbito europeo es el continente americano. Los tres siglos de conquista y colonia y el período posterior de neocolonia han no sólo destruido las culturas aborígenes, sino que han producido un extraño mestizamiento de tres grandes vertientes: la indígena, la europea occidental, y la aguisimbia – cuya inmigración forzada por el ciclo de la esclavitud significa otra página ignominiosa en la historia del expansionismo –. América es pues musicalmente un mestizamiento de tres vertientes muy diferenciadas y muy variadas, y es además un mestizamiento heterogéneo, en el cual las proporciones de una y otra vertiente son siempre diferentes en cada lugar, si bien en todos los casos el modelo impuesto como referencia es el europeo. Hacia 1900 América ha pasado ya por el largo proceso de aculturación forzada instaurado desde el siglo XVI, ha enfrentado el vacío cultural generado en los criollos revolucionarios por el enfrentamiento con la metrópoli europea, y ha entrado en una etapa neocolonial en la cual Europa ha vuelto a imponerse como referencia cultural ante la generación de modelos sustitutivos por parte de la inteliguentsia de los nuevos estados. Es decir que América es hacia 1900 un territorio ganado para la música de la cultura europea en todos los niveles, con particularidades propias de su condición mestiza que de todos modos se someterán – en el lenguaje culto y en el mesomusical – a las reglas de juego europeas. Un último proceso

provocará algunas diferenciaciones internas: los Estados Unidos de Norteamérica optarán gradualmente por asumir una continuación del papel político-económico de Europa, lo cual los separará de la así llamada América Latina no sólo en ese plano sino también, de algún modo, en lo cultural. Al quedar relativamente aislada de lo que se vive en el ámbito creativo en el resto del continente, Estados Unidos – y también Canadá, que compartirá los beneficios del juego neo-imperial – quedará más acorralada por la mayor fuerza de presión de los modelos europeos – que creerá compartir en pie de igualdad – y por el consumo museístico del pasado también europeo – que dominará el repertorio de sus orquestas sinfónicas, a pesar de las intenciones hegemónicas de sus grupos de poder –. Este panorama será diferente en el terreno de la música popular, en el que, a partir de la segunda guerra mundial, Estados Unidos intentará convertirse en el centro generador de modelos mundiales por excelencia (ver capítulo 11), desplazando poco a poco a la vieja y mañosa Europa.

Los siglos anteriores al XIX presentan varios ejemplos de música culta francamente colonial en los territorios sometidos a España y Portugal. Luego de la crisis del período independista (que no se da del mismo modo en Brasil, dadas las circunstancias políticas diferentes de ese país) comienzan a aparecer aquí y allá algunos compositores deseosos de copiar fielmente los criterios estilísticos de sus colegas europeos, pero como ha existido un lapso de corte del cordón umbilical y por ende se ha producido una discontinuidad en la información, la copia va a resultar en general cronológicamente tardía respecto a su modelo. Este es el caso de **Louis Moreau Gottschalk** (Nueva Orleáns, Estados Unidos, 1829; Río de Janeiro, Brasil, 1869), de Antônio Carlos o **Carlos Gomes** (Vila de São Carlos, hoy Campinas, San Pablo, Brasil, 1836; Belém, Pará, Brasil, 1896), de **Edward Alexander MacDowell** (Nueva York, Estados Unidos, 1861; Nueva York, 1908), de **Alberto Williams** (Buenos Aires, Argentina, 1862; Buenos Aires, 1952), de **Alberto Nepomuceno** (Fortaleza, Ceará, Brasil, 1864; Río de Janeiro, 1920), de **Julián Aguirre** (Buenos Aires, 1868; Buenos Aires, 1924), de **Francisco Braga** (Río de Janeiro, 1868; Río de Janeiro, 1945), de **Guillermo Uribe Holguín** (Bogotá, Colombia, 1880; Bogotá, 1971), de **Manuel María Ponce** (Fresnillo, Zacatecas, México, 1882; Ciudad de México, 1948) o de **Alfonso Leng** (Santiago de Chile, 1884; Santiago de Chile, 1974), cuya solidez y cuyo relativo interés por lo americano (focalizado eventualmente en la temática, pero no en la discusión del lenguaje utilizado) no dejan de ser confirmaciones de su epigonalidad.

Claude Debussy hacia 1905 en su estudio, Square du Bois.

La música culta del siglo XX

Hay algunas pocas figuras de fines del siglo XIX que entran francamente en la historia del XX. **Ferruccio Busoni** (Empoli, Toscana, Italia, 1866; Berlín, Alemania, 1924) va a tener especial peso por sus ideas y por su docencia, aun cuando no llegará a dar un salto significativo en su obra creativa. Alfred-Eric Leslie-Satie o **Erik Satie** (Honfleur, Normandía, Francia, 1866; París, 1925) es un demoledor por excelencia de prejuicios aceptados como verdades. Su peso histórico mayor corresponde también a la influencia de sus ideas, pero – si bien la inseguridad en sí mismo producirá irregularidades en su trayectoria – sus obras aportan varias concreciones de esas ideas: estructuras a-discursivas, *collages* o montajes horizontales de secuencias reconocibles, procesos armónicos que quiebran la percepción tonal por el absurdo, repeticiones mecánicas, y una excepcional capacidad humorística. Achille-Claude o **Claude Debussy** (Saint-Germain-en-Laye, cerca de París, 1862; París, 1918) es una personalidad de gran fuerza que plantea numerosos enfoques de renovación o de remoción. Apoyado sobre todo en el simbolismo literario, en la experiencia wagneriana – cuyos defectos conoce y denuncia – y en las propuestas vanguardistas de Músorgski y sus compañeros rusos, Debussy crea sorprendentes climas o atmósferas en los que no hay desarrollo lineal, hipersensibiliza las situaciones armónicas hasta convertirlas en situaciones tímbricas, tomando conciencia de lo tímbrico lo impone como un valor en sí, ataca el tonalismo desde diversos flancos (la simple "desestabilización", la introducción de escalas extrañas a él o de "manchas" sonoras, el quiebre de las situaciones cadenciales), recorre distintos caminos estructurales en busca del rompimiento de la discursividad (bloques horizontales yuxtapuestos, células reiterativas, *ostinati*, motivos pequeños independientes, situaciones estático-móviles – es decir, zonas sin direccionalidad cuyos elementos interiores están en movimiento –, y sobre todo economía de medios), combate la grandilocuencia, la profundidad aparente y los arquetipos trascendentes, se opone al melodismo demagógico, y ataca al elitismo y a la estupidez, sin dejar de lado una discreta cuota de humor.

Nacido una década más tarde, **Charles Edward Ives** (Danbury, Connecticut, Estados Unidos, 1874; West Redding, Connecticut, 1954) aporta una visión irreverente y propone una nueva forma de trascendentalismo. En una tarea creativa que se centra en los primeros años del siglo, sacude los conceptos de continuidad, inventa

estructuras que se insertan dentro de otras y que de pronto quedan al descubierto, superpone citas en montajes verticales en una actitud que podría etiquetarse como "hiperrealista", y sufre la soledad de un medio ambiente fervorosamente colonial.

Anton Webern en 1940.

Hacia comienzos de siglo se produce una gran efervescencia de movimientos artísticos revolucionarios. El **expresionismo** en sus varios frentes es uno de los más importantes de entre esos movimientos, tanto en literatura y en artes plásticas como en música. **Arnold Schoenberg** o Schönberg (Viena, Austria, 1874; Los Ángeles, California, Estados Unidos, 1951) surge de este movimiento y representa junto con sus discípulos Alban Johannes Maria o **Alban Berg** (Viena, 1885; Viena, 1935) y Anton Friedrich o **Anton Webern** (Viena, 1883; Mittersill, Austria, 1945) la expresión musical más decidida y combativa dentro de él. Schoenberg posee una personalidad creativa importante y un serio empuje renovador durante un lapso relativamente breve, que se diluye casi en excusas regresivas hacia 1925. Pero trasciende históricamente por su gran incidencia como docente y por su tenacidad propagandística. Berg es un músico de verbosidad abundante pero de gran rigor y fuerte emotividad que logra llevar a sus últimas consecuencias la tradición operística, así como – en ricos tejidos verticales-horizontales – la discursividad y el énfasis posromántico. Webern realiza un proceso de decantación que lo lleva a soluciones avanzadísimas en las que conjuga una enorme carga expresiva, una máxima economía de medios (aparentemente sin precedentes en la música europea), una convergencia con la sensibilización tímbrica debussiana, una valoración del silencio como materia expresiva, una sutileza y una austeridad extremas, y una severa disciplina autocrítica. Webern también queda solo, y a partir de 1915 inicia un replegamiento discreto que consigue mantener casi a raya. La prédica de esta "escuela de Viena" formada por Schoenberg, Berg y Webern impone una revisión de las técnicas compositivas europeas, con soluciones que coinciden aproximadamente con las planteadas en la misma época por **Josef Matthias Hauer** (Wiener Neustadt, Austria,

1883; Viena, 1959) y en cierto grado también por **Nicolai** Andréievich **Roslávetz** (Dushatino, Chérnigov, Rusia, 1881; Moscú, URSS, 1944) y **Arthur Lourié** (San Petersburgo, Rusia, 1892; Princeton, Estados Unidos, 1966): se intenta sustituir el tonalismo por un método, que será llamado **dodecafonismo**, y que propone un ordenamiento antijerárquico del repertorio de alturas comprendidas dentro de la octava, en el cual ninguna altura sea repetida hasta haber sido utilizadas todas las restantes. El método es ingenioso y concuerda con las soluciones que por vía de la estricta búsqueda expresiva se han ido obteniendo en las primeras dos décadas del siglo. Sin embargo descuida algunos aspectos que van a comprometer seriamente su eficacia: acepta como válidos los conceptos de octava y de escala temperada de doce grados iguales, y admite la continuidad de las estructuras discursivas y hasta – en general – del melodismo armónico. Con todo, la idea de serie que plantea el dodecafonismo (el ordenamiento de las alturas – doce en el enfoque de la "escuela de Viena" – que se recorrerá una y otra vez, o que se desdoblará retrogradándola o invirtiendo el sentido del movimiento interválico) será fructífera en las décadas siguientes y, partiendo de los trabajos de Webern, se extenderá a otros parámetros, permitiendo un **serialismo** no sólo en alturas sino también en intensidades, duraciones, pausas, o timbres, e inclusive intentos de un **serialismo integral**.

En América, **Carl Ruggles** (Marion, Massachusetts, Estados Unidos, 1876; Bennington, Vermont, Estados Unidos, 1971) asume una actitud cercana al expresionismo, componiendo obras de densa escritura y clima bastante europeo. **Acario Cotapos** (Valdivia, Chile, 1889; Santiago de Chile, 1969) es también definible como expresionista, pero el suyo es un lenguaje no torturado al modo germano sino anárquicamente cargado y hasta heroico, y en todo caso no sujetable a métodos ni reglas, resultado de una personalidad cuestionadora e imaginativa. Por otro camino, **Juan Carlos Paz** (Buenos Aires, 1897; Buenos Aires, 1972) parte de la docilidad colonial propia del Río de la Plata y, como consecuencia del permanente cuestionamiento de las

Juan Carlos Paz en Buenos Aires, en diciembre de 1971.

posiciones estilísticas de sus connacionales, abraza fervorosamente el dodecafonismo entre 1934 y 1950, utilizándolo como arma contra la tontería provinciana imperante, y abandonándolo más tarde en pos de "un tipo de música abierta". Paz, compositor riguroso e imaginativo, ensayista agudo, luchador feroz e implacable y pedagogo frustrado, es una de las personalidades más interesantes del continente americano.

El dodecafonismo es también el arma elegida por **Hans Joachim Koellreutter** (Friburgo de Brisgovia, Alemania, 1915, nacionalizado brasileño) para sacudir el adormecimiento tropical de un Brasil dominado por el conformismo y el aislamiento colonial. Superando más tarde, como Paz, los límites del dodecafonismo, Koellreutter mantiene la lucha por la inteligencia, planteándose a la vez, lúcidamente, la problemática sociocultural general. En todas sus etapas, es detonador de renovaciones culturales y excepcional docente de compositores. El dodecafonismo sirve como arma en Europa al italiano **Luigi Dallapiccola** (Pisino d'Istria, actualmente Croacia, 1904; Florencia, Italia, 1975), quien lo usa como forma de resistencia contra la presión del fascismo y como vehículo, encarado con libertad, para su necesidad de expresivismo dramático.

Entre los movimientos artísticos de vanguardia de comienzos de siglo tiene especial importancia para el desarrollo de las ideas musicales el **futurismo**. Surgido en torno a lo literario (1909) y lo pictórico (1910), se extiende pronto a lo musical, dando lugar (1913) a un aporte de gran originalidad: el pintor **Luigi Russolo** (Portogruaro, Véneto, Italia, 1885; Cerro Laveno, Lago Maggiore, Piamonte, Italia, 1947) propone teóricamente la ampliación del repertorio de sonidos utilizables por el compositor a todos los que rodean al hombre en su propio momento histórico, y crea seguidamente una serie de aparatos (que llama *intonarumori*) capaces de producir en forma controlada una variedad de "ruidos". Se lanza a la aventura compositiva y escribe algunas partituras visualmente audaces pero todavía ingenuas en lo musical, hasta que la guerra le deja una herida de bala en la cabeza, que decide su gradual retiro de la actividad pública. Entretanto, el futurismo se ha escindido en una tendencia de derecha, que se fundirá con el fascismo, y una tendencia de izquierda, que se integrará a otros movimientos de la Italia natal y de los países vecinos, y actuará como detonador de algunas de las tendencias más combativas de la Rusia revolucionaria. Allí, el futuro cineasta Denis Kaufman o **Dziga Vértov** (Bialystok, Polonia, 1895; Moscú, URSS, 1954) realiza desde

1914 experiencias de montaje de secuencias sonoras grabadas, y funda en 1916 un "laboratorio del oído". **Alexandr** Vasilievich **Mosólov** (Kiev, Ucrania, 1899; Moscú, URSS, 1973) es uno de los compositores más interesantes de la vanguardia soviética; plantea, hacia 1926, estructuras acumulativas en las que superpone estratos horizontales, cada uno de los cuales está a su vez constituido por varias líneas interactuantes de tipo estático-móvil (estructuras con movimiento interno pero sin direccionalidad, preanunciadas en Debussy) que resuelven por cortes abruptos, y que admiten aun la aparición de secuencias melódicas sin perder en audacia de lenguaje.

El **dadaísmo** (1916) es un estallido destructor de adherencias del pasado; iconoclasta, sarcástico y hasta nihilista. En música no tiene consecuencias directas de trascendencia, si bien incorpora simbólicamente a sus filas al pre-dadaísta Erik Satie. Pero su actitud histórica constituirá un hito que tendrá trascendencia varias décadas más tarde.

Edgard Varèse en 1964.

Edgar o **Edgard Varèse** (París, 1883; Nueva York, 1965) es otro solitario de gran significación histórica. Europeo de nacimiento y formación, tocado por la experiencia debussiana, por las ideas de Busoni y por una visión crítica de las explosiones aportadas por el futurismo y el dadaísmo, opta por América e, instalado en Nueva York, se enraíza en la vida y la cultura mestiza tanto de los Estados Unidos como de la América Latina. Se preocupa por la tecnología pero también – y especialmente – por el hombre. Su música es de una enorme fuerza expresiva. En lo formal, rompe totalmente con la discursividad y sus prolongaciones, y construye bloques sonoros de timbre elaborado y densidad calibrada que se ordenan en un espacio sonoro físicamente reconquistado y en un transcurso de tiempo en el que el silencio no es ya de ningún modo ausencia sino presencia. La interválica, por su parte,

prescinde de preconceptos, y liquida prácticamente todo dejo de sensación tonal.

Eduardo Fabini hacia 1932.

En América son varias las figuras que realizan aportes de importancia en las décadas del 1920 y 1930, mientras tratan de ir definiendo un perfil cultural propio, lo cual naturalmente resulta tarea difícil en un continente mestizo todavía dominado por el antiguo colonizador. Félix Eduardo o **Eduardo Fabini** (Solís, Uruguay, 1882; Montevideo, Uruguay, 1950) propone construcciones de secciones melódicas breves que se superponen a otras dentro de los límites de esa sección, y que se reiteran o se yuxtaponen a otras sin lógica discursiva, generando climas atractivos de mucho colorido. **Carlos Isamitt** (Rengo, Chile, 1887; Santiago de Chile, 1974), introductor del dodecafonismo en Chile, y también pintor y musicólogo, intenta – apoyándose en la brecha de investigación y composición abierta por **Carlos Lavín** (Santiago de Chile, 1883; Barcelona, 1962) – tender un puente hacia la música indígena, que estudia con paciencia y respeto y que trata con inteligencia e imaginación. **Luciano Gallet** (Río de Janeiro, 1893; Río de Janeiro, 1931) tiende también su puente, pero hacia la música popular mestiza, apoyándolo a su vez en un relevamiento musicológico serio y pausado. Su concepto estructural es de una diafanidad sorprendente en una superposición de líneas de poca densidad que se interrelacionan graciosamente. **Silvestre Revueltas** (Santiago Papasquiaro, Durango, México, 1899; Ciudad de México, 1940), el compositor de mayor estatura de esta etapa (y quizás de todo el siglo), posee una fuerza expresiva muy grande, y una original visión de la estructuración vertical y horizontal que le permite conjugar la audacia formal con una decidida aproximación a las expresiones populares mestizas. **Amadeo Roldán** (París, 1900, ciudadano cubano; La Habana, Cuba, 1939) se instala en la música popular cubana y la elabora en niveles de despojamiento, sutileza y refinamiento excepcionales, con una manifiesta voluntad conceptual. **Alejandro García Caturla** (La Habana, 1906; Remedios, Cuba, 1940) parte del

mismo material de base y logra resultados parecidos; se observan en él estructuras de tipo acumulativo, con recurrencia a células reiterativas. Curiosamente, la mayor parte de estos compositores muere a edad muy temprana en un medio hostil.

Los estadounidenses **Wallingford Riegger** (Albany, Georgia, 1885; Nueva York, 1961) y **George Antheil** (Trenton, Nueva Jersey, 1900; Nueva York, 1959) sufren la fuerte presión del medio ambiente cultural de su país, y oscilan entre algunas aisladas actitudes de vanguardia y un mayoritario repliegue de cautela que llega al neoclasicismo desenfadado. **Henry Cowell** (Menlo Park, California, 1897; Shady Hill, Nueva York, 1965) arriesga algo más en su juventud, y aporta además una importante labor teórica y de difusión.

El neoclasicismo es en realidad un mal bastante difundido en la primera mitad del siglo. Sin embargo las situaciones que engloba pueden ser radicalmente distintas. **Gustav Theodore Holst** (Cheltenham, Inglaterra, 1874; Londres, 1934), **Gian Francesco Malipiero** (Venecia, 1882; Treviso, Véneto, Italia, 1973), **Paul Hindemith** (Hanau del Meno, Alemania, 1895; Fráncfort del Meno, República Federal de Alemania, 1963), **Juan José Castro** (Buenos Aires, 1895; Buenos Aires, 1968), **Roberto Gerhard** (Valls, Cataluña, España, 1896; Cambridge, Inglaterra, 1970), **Roger Sessions** (Brooklyn, Nueva York, 1896; Princeton, Nueva Jersey, 1985), **Roy Harris** (Lincoln County, Oklahoma, Estados Unidos, 1898; Santa Bárbara, California, Estados Unidos, 1979), **Ernst Křenek** (Viena, Austria, 1900; Palm Springs, California, 1991), **Rodolfo Hálffter** (Madrid, 1900, nacionalizado mexicano; Ciudad de México, 1987), **Boris Blacher** (Nuchuang, China, 1903, nacionalizado alemán; Berlín, R. F. de Alemania, 1975), **Nikos Skalkottas** (Calcis, isla de Eubea, Grecia, 1904; Quío, Grecia, 1949), **Karl Amadeus Hartmann** (Múnich, Alemania, 1905; Múnich, R. F. de Alemania, 1963); **Goffredo Petrassi** (Zagarolo, Roma, Italia, 1904) **Wolfgang Fortner** (Leipzig, Alemania, 1907; Heidelberg, R. F. de Alemania, 1987), **Miloslav Kabeláč** (Praga, Bohemia, 1908, ciudadano checoeslovaco; Praga, Checoeslovaquia, 1979), **Erik Bergman** (Uusikaarlepyy, Finlandia, 1911), **José Ardévol** (Barcelona, Cataluña, España, 1911, nacionalizado cubano; La Habana, 1981) y **Roberto García Morillo** (Buenos Aires, 1911), por ejemplo, intentan de un modo u otro un camino contemporáneo, pero caen en definitiva en resultados conformistas, es decir, optan finalmente por el sendero seguro. Han arriesgado

por momentos – y el resultado de ese arriesgar permanece como testimonio de su valor –.

Otros, como **Pedro Humberto Allende** (Santiago de Chile, 1885; Santiago de Chile, 1959), **Eduardo Caba** (Potosí, Bolivia, 1890; Potosí, 1953), Frederic o **Federico Mompou** (Barcelona, 1893; Barcelona, 1987) y **José Siqueira** (Conceição, Paraíba, Brasil, 1907; Río de Janeiro, 1985), buscan salidas nacionalistas pero quedan, en sus intentos bonachones, rodeados de un aura de ingenuidad. Otros aún, como **Zoltán Kodály** (Krecskemét, Hungría, 1882; Budapest, Hungría, 1967), **Blas Galindo** (San Gabriel, hoy Ciudad Venustiano Carranza, Jalisco, México, 1910; Ciudad de México, 1993), **José Pablo Moncayo** (Guadalajara, Jalisco, México, 1912; Ciudad de México, 1958) o **Antonio Estévez** (Calabozo, Guárico, Venezuela, 1916; Caracas, 1988) buscan lo vistoso (y lo encuentran), y pecan no sólo por ingenuos sino también por nacionalistas de efemérides gubernamentales.

El "buen oficio" se queda muchas veces en la delectación por el oficio mismo (que está más relacionado con la solidez de lo ya conocido que con la incerteza de lo por descubrir), y va a menudo, en consecuencia, de la mano con la tentación por el regreso al pasado. Hay neoclásicos militantes, que quisieran detener la marcha de la historia. Algunos con ideología, como **Carl Orff** (Múnich, Alemania, 1895; Múnich, R. F. de Alemania, 1982) y **Werner Egk** (Auchsessheim, Baviera, Alemania, 1901; Inning, Baviera, R. F. de Alemania, 1983), cuyas bonitas y pegadizas fórmulas de regreso al pasado y cuyo triunfalismo exultante responden adecuadamente a las necesidades oficiales de la Alemania nazi, o **Joaquín Rodrigo** (Sagunto, Valencia, España, 1902; Madrid, 1999), que expresa con acierto una España franquista atemporal. Otros, aparentemente sin ideología, como el brillante orquestador **Ottorino Respighi** (Bolonia, Italia, 1879; Roma, 1936) y el delicado **Benjamin Britten** (Lowestoft, Suffolk, Inglaterra, 1913; Londres, 1976), procuran en su obra una agradable y freudiana paz prenatal. Hay neoclásicos inocentes, para quienes la historia parece simplemente estar detenida, como los publicitados "seis" franceses (que nunca fueron realmente seis ni constituyeron grupo cohesionado): **Arthur Honegger** (Le Havre, Normandía, Francia, 1892; París, 1955), el más trascendental de ellos, confunde la muerte de su música con la muerte de la música; **Darius Milhaud** (Aix, Provenza, Francia, 1892; Ginebra, Suiza, 1974) es candoroso y muy poco autocrítico; **Francis Poulenc** (París, 1899; París, 1963), adolescente prodigio, se diluye en un juego mundano;

Georges Auric (Lodève, Languedoc, Francia, 1899; París, 1983) se circunscribe casi a la música para cine, en la cual tampoco resulta audaz. Y hay neoclásicos menos inocentes: **Heitor Villa-Lobos** (Río de Janeiro, 1887; Río de Janeiro, 1959) y **Carlos Chávez** (Ciudad de México, 1899; Ciudad de México, 1978) aman el poder político y las tarjetas postales sinfónicas y tienen un sentido competitivo que los lleva a combatir a todo colega creativo que surja en sus respectivos países a lo largo de sus extensas vidas. Lo que crean es perecible, pero bastante bonito. En sus respectivas etapas juveniles, habían sabido ser arriesgados y crear obras valiosas. Sobre todo el primero de ellos, autor hasta 1930 de una extraordinaria producción. Mozart Camargo Guarnieri o **Camargo Guarnieri** (Tietê, San Pablo, Brasil, 1907; San Pablo, 1993) se adelanta al paso atrás de Villa-Lobos, explayándose en un sólidamente construido conservadurismo, que defiende con métodos no siempre elegantes. **Domingo Santa Cruz** (La Cruz, Quillota, Chile, 1899; Santiago de Chile, 1987) cree honestamente en el pasado europeo, pero su poder en Chile también cercena de algún modo la creatividad de los más jóvenes. Algo similar ocurre en Venezuela con los casi *naïves* **Vicente Emilio Sojo** (Guatire, Miranda, Venezuela, 1887; Caracas, 1974) y **Juan Bautista Plaza** (Caracas, 1898; Caracas, 1964).

Algunos compositores concentran sus esfuerzos en innovaciones tan importantes como las posibilidades microtonales (es decir, de división de la octava en más de doce intervalos iguales), pero olvidan lo estructural. Tal es el caso de **Julián Carrillo** (Ahualulco, San Luis Potosí, México, 1875; Ciudad de México, 1965), **Ivan Wyschnegradsky** (San Petersburgo, Rusia, 1893; París, 1979) y **Alois Hába** (Vyzovice, Moravia, 1893; Praga, Checoeslovaquia, 1973). Su aporte queda limitado entonces a una interesante apertura de mentes y de oídos hacia las posibilidades de escuchar microintervalos y de componer con tercios, cuartos, sextos y hasta dieciseisavos de tono. En la segunda mitad del siglo – y gracias sobre todo al rompimiento conceptual que ha aportado Varèse – serán muchos los compositores que se interesarán por explorar la sensibilidad en una interválica más pequeña que la del temperamento europeo occidental, sin sentir que ese interés justifique etiquetamientos diferenciadores.

Hay en el siglo XX quienes dudan y oscilan, como Serge o **Serguei** Serguéievich **Prokófiev** (Sontsovka, Iekaterinoslav, Ucrania, 1891; Moscú, URSS, 1953), quien aporta a pesar de ello un sutil brillo tímbrico, un humor jocundo, y un fructífero interés por la escena y el cine. Otros, tienen mucho talento pero resultan neoclásicos plenos

porque buscan el calor de los aplausos y olvidan que esos aplausos están condicionados. **Ígor Stravinski** o Stravinsky (Oranienbaum, cerca de San Petersburgo, Rusia, 1882; Nueva York, 1971) es hábil e inteligente pero artificioso y mercantil; construye muy bien e instrumenta excepcionalmente bien, pero parece no tener verdad que comunicar. Crea obras notables entre 1909 y 1918, pero pronto se arrepiente y se incorpora – con algunos paréntesis – al bando de los neoclásicos. El armenio **Aram Jachaturián** o Khachaturian (Tiflís, Georgia, Transcaucasia, 1903; Moscú, URSS, 1978) entretiene con solidez y énfasis. **Dmitri Shostakóvich** (San Petersburgo, Rusia, 1906; Moscú, URSS, 1975) domina la construcción de impresionantes estructuras discursivas pero es inseguro frente a la posibilidad de asumir riesgos, y es posible que esté realmente convencido – junto con los burócratas del estalinismo – de que las formas culturales del pasado serán las formas culturales del mañana. **Alberto Ginastera** (Buenos Aires, 1916; Ginebra, Suiza, 1983) atina a asumir durante más de una década una útil tarea docente a escala latinoamericana, mientras su sólido oficio le permite redondear obras muy atractivas y exitosas pero no lo libra de un lenguaje errático.

Béla Bartók en 1938.

Finalmente, unos pocos casos aislados muestran posibilidades insospechadas de una actitud globalmente neoclásica. **Manuel de Falla** (Cádiz, Andalucía, España, 1876; Alta Gracia, Córdoba, Argentina, 1946) ata en un mismo producto la tradición zarzuelística, el nacionalismo ilustrado, el interés por un pasado distante, la idiosincrasia popular y los recursos de un temperamento exquisito, y abre así una puerta de sobreentendidos más que de soluciones explícitas. Joseph Maurice o **Maurice Ravel** (Ciboure, País Vasco, Francia, 1875; París, 1937) es decadente y no lo oculta, pero su sabiduría de instrumentador y su refinamiento le permiten dejar algunas propuestas fermentales, ya en lo tímbrico, ya en el manejo de sensaciones casi oníricas, ya en la postrer audacia de la negación de la discursividad por la reiteración exhaustiva. El húngaro **Béla Bartók** (Nagyszentmiklós, Transilvania, 1881; Nueva York, 1945)

se yergue como otra figura ejemplar, en lo ético y en lo estético (que siempre son una misma cosa, aunque a veces no lo parezca). Se autodefine en una postura antiimperialista frente a lo germano dominante, y desde ella decide emprender una larga y profunda tarea de investigación musicológica, con la que cimentará una valiente actividad creadora. Esta postura no tiene aparentemente antecedentes históricos, salvo el del sacerdote armenio **Gomidás** o **Komitás** o Soghomón Soghomonián (Kütahia/Gudina, Turquía, 1869; París, 1935), quien cumple una tarea similar hasta una crisis síquica en 1916. Sin lograr romper con una concepción armónica y preponderantemente discursiva, Bartók va a producir obras de enorme fuerza que conjugan dramaticidad, lirismo, agresividad y alegría visceral, obras en las cuales subyacen muchos gérmenes vanguardistas.

El comediógrafo **Bertolt Brecht** (Augsburg, Alemania, 1898; Berlín, República Democrática Alemana, 1956) incide de modo profundo en el proceso musical, congregando en su torno a varios compositores políticamente inquietos. Sus propuestas teatrales prevén la utilización de la música como factor decisivo en el juego de afectivización y desafectivización. Pero para ello necesita reunir las posibilidades de la memoria histórica y del condicionamiento del medio ambiente mesomusical, con lo que la postura creativa deberá ser en cierta medida neoclásica, en cierta medida fracturante (y por qué no dadaísta), en cierta medida vulgar, en cierta medida demagógica, en cierta medida seria, en cierta medida heroica, manteniendo lo vanguardista como elemento vertebrador subterráneo. Entre sus colaboradores se destacan **Kurt Weill** (Dessau, Alemania, 1900; Nueva York, 1950), desenfadado discípulo de Busoni que creará extraños sinfines e ilusiones auditivas, **Paul Dessau** (Hamburgo, Alemania, 1894; Berlín, R. D. Alemana, 1979), áspero y dislocante salvo cuando cae, hesitante, en una retórica reaccionaria, y **Hanns Eisler** (Leipzig, Alemania, 1898; Berlín, R. D. Alemana, 1962), fino serialista que preferirá el sarcasmo descarnado y un fervoroso funcionalismo político, populista y efectivo, produciendo a la vez numerosos escritos teóricos.

Hay compositores que quedan atrapados en situaciones de transición. **André Jolivet** (París, 1905; París, 1974) y **Olivier Messiaen** (Aviñón, Provenza, Francia, 1908; París, 1992) logran ser útiles para la afirmación de una nueva generación, a pesar de que se evaden a través de un misticismo y un ecologismo superficiales, sin lograr llevar a término algunas especulaciones constructivas que toman

prestadas. **Giacinto Scelsi** (La Spezia, Liguria, Italia, 1905; Roma, 1988) se suma a las búsquedas estilísticas de la generación que lo sigue, aprovechando los aportes de los grupos de improvisación en su exploración de atractivos climas tímbricos, y agregándoles innecesarias excusas presuntamente místicas. **Witold Lutoslawski** (Varsovia, Polonia, 1913; Varsovia, 1994) da importantes pasos adelante y es refinado y técnicamente muy sólido, con lo que ayuda al surgimiento de un fuerte movimiento creativo en Polonia, no siempre a la altura de su ejemplo. **Herbert Eimert** (Bad Kreuznach, Baden, Alemania, 1897; Colonia, R. F. de Alemania, 1972) intenta integrar su vocación didáctica y su credo serialista con las posibilidades técnicas del nuevo dominio electroacústico. **Jean-Étienne Marie** (Pont-l'Évêque, Normandía, Francia, 1917; Niza, Francia, 1989), generoso y desordenado, compone poco, y prefiere actuar como motivador de iniciativas. **Bernd Alois Zimmermann** (Bliesheim, cerca de Colonia, Alemania, 1918; Grosskönigsdorf, cerca de Colonia, R. F. de Alemania, 1970) se centra en la revaloración de la faz expresiva dentro del rigor constructivo, rescata la ironía, y se arriesga a enormes cargas de tensión y aun de violencia. **Jacques Wildberger** (Basilea, Suiza, 1922) pone una escritura firme y actual al servicio de una búsqueda de compromiso social. **Hans Werner Henze** (Gütersloh, Alemania, 1926) dice buscar ese compromiso, pero prefiere mantener vigentes los lazos con la retórica posromántica. Hay aportes de variada significación en compositores de países no "centrales", como **Zoltán Pongrácz** (Magyarország, Hungría, 1912), **Ingvar Lidholm** (Estocolmo, Suecia, 1921) y **Viktor Kalabis** (Červený Kostelec, Checoeslovaquia, 1923). Jani o **Ianni Christou** (Heliópolis, Egipto, 1926, ciudadano griego; Atenas, Grecia, 1970), inventor de texturas, logra un dramatismo extremo utilizando, sin miedo, largos continuos, ambivalentes entre la inacción y la explosión.

Las situaciones de transición se dan también en América. **Harry Partch** (Oakland, California, Estados Unidos, 1901; Encinitas, California, 1974), **Ruth Crawford** (East Liverpool, Ohio, Estados Unidos, 1901; Chevy Chase, Maryland, Estados Unidos, 1953), **Henry Dreyfus Brant** (Montreal, Canadá, 1913, nacionalizado estadounidense) y **Lou Harrison** (Portland, Oregon, Estados Unidos, 1917) alteran de diversas maneras la paz colonial con su imaginación poco condicionada por el peso de la historia ajena. **Conlon Nancarrow** (Texarkana, Arkansas, Estados Unidos, 1912, nacionalizado mexicano; Ciudad de México, 1997) lleva la libertad de pensamiento a lugares

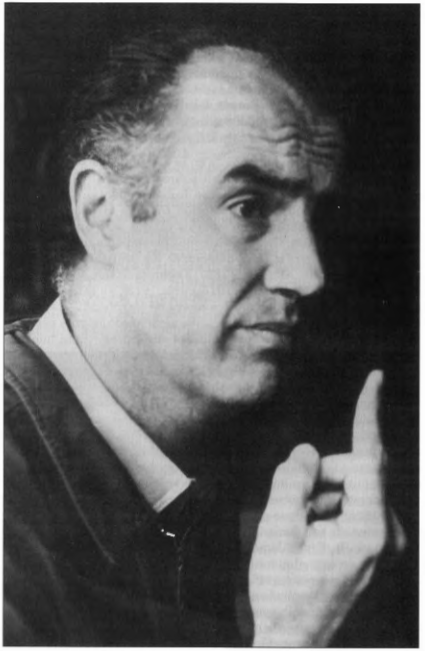
no previstos por la lógica europea, y desarrolla estructuras de minuciosa construcción y asombrosa originalidad. Otros, no menos inteligentes, como **Elliott Carter** (Nueva York, 1908), **Cláudio Santoro** (Manaos, Brasil, 1919; Brasilia, 1989), **Juan Orrego Salas** (Santiago de Chile, 1919), **Lukas Foss** (Berlín, Alemania, 1922, nacionalizado estadounidense), **Gustavo Becerra** o Becerra-Schmidt (Temuco, Chile, 1925, actualmente ciudadano alemán), **Harry Somers** (Toronto, Canadá, 1925; Toronto, 1999), **Roberto Falabella** (Santiago de Chile, 1926; Santiago de Chile, 1958) y **Alcides Lanza** (Rosario de Santa Fe, Argentina, 1929, nacionalizado canadiense), se esfuerzan por reflejar la transición en su propia obra, cronológicamente, a pesar de comienzos a menudo convencionales, o de inseguridades en la etapa madura. También **Héctor Tosar** (Montevideo, Uruguay, 1923; Montevideo, 2002), quien lucha por un lenguaje diáfano, en una búsqueda permanente de expresividad. Algunas de las personalidades más salientes de esta etapa en Argentina y Brasil son mujeres: Eunice do Monte Lima o **Eunice Katunda** (Río de Janeiro, 1915; São José dos Campos, San Pablo, 1990), **Hilda Dianda** (Córdoba, 1925) y **Esther Scliar** (Porto Alegre, 1926; Río de Janeiro, 1978). En América del Sur el machismo suele ser más débil respecto a las creadoras en arte que en Europa y aun que en América del Norte.

John Cage en Amsterdam, en junio de 1970.

John Cage (Los Ángeles, California, Estados Unidos, 1912; Nueva York, 1992) es, en esta situación de transición, una figura excepcional. Elabora en su etapa juvenil piezas de exploración tímbrica e interválica inspiradas en diversas experiencias auditivas no-europeas. Luego, apoyándose en la herencia dadaísta y utilizando como excusa algunas ideas del budismo zen, se dedica a destruir con ahínco mitos y convenciones: los del orden racional y del "genio" individual tocado de la mano de Dios, la idea de "obra de arte" perfecta y definitiva, los criterios estructurales esclerosados, y hasta los enfoques acerca de los mecanismos de asociación y acerca de las formas de comunicación. Lo indeterminado hace su entrada triunfal en la teoría de la creación, si bien siempre había estado presente: Cage concede ciudadanía a lo aleatorio (álea = azar)

y – ayudado aquí por la teoría del *i-ching*, un antiguo procedimiento adivinatorio chino – lo incluye entre los mecanismos de la creatividad, en actitud provocativa (si bien, en realidad, sólo está estableciendo mecanismos de control estadístico de parámetros previstos). La acción de Cage funciona como detonadora de procesos de renovación conceptual en otras ramas de lo artístico, y provoca indirectamente a comienzos de la década del 1960 una eclosión neodadaísta – el así llamado movimiento Fluxus – que abarca varios aspectos de la actividad artística.

La situación creativa ambiente en la Europa de la segunda guerra mundial se hace suficientemente pobre como para que los jóvenes que surgen inmediatamente después de ésta se sientan angustiados por la desorientación, por la decepción frente a los mediocres con renombre y por la ausencia de modelos válidos para continuarlos o para oponerse a ellos. Gracias a algunas personalidades de espíritu noble y luchador como los directores de orquesta **Hermann Scherchen** (Berlín, Alemania, 1891; Florencia, Italia, 1966) y **René Leibowitz** (Varsovia, Polonia, 1913; París, 1972), y a la instauración de los cursos de verano de música nueva de Darmstadt – centro de encuentro y de difusión que compensa de algún modo los años perdidos por la guerra y por las etapas políticas anteriores –, una nueva y brillante generación europea descubrirá el dodecafonismo y sus consecuencias serialistas. Pero el descubrimiento estará lleno de malentendidos, que llevarán al inteligentísimo **Pierre Boulez** (Montbrison, Loira, Francia, 1925) a naufragar en un hiperracionalismo aséptico que será gradualmente enmendado, intentando neutralizar su aridez, y al no menos inteligente **Karlheinz Stockhausen** (Mödrath, cerca de Colonia, Alemania, 1928) a tratar de superar ese tropiezo hiperracionalista por la evasión mística y aun por la recuperación, en música, del concepto de guía espiritual predestinado. Haciéndose a un lado, **Luciano Berio** (Oneglia, Liguria, Italia, 1925) optará por un estilo amable y virtuosístico, dentro de una contenida sabiduría. **Bruno Maderna** (Venecia, Italia, 1920; Darmstadt, R. F. de Alemania, 1973) es una de las personalidades más ricas de esta etapa: niño prodigio salvado de la anulación, se convertirá en compositor refinado e imaginativo, y en valioso consejero y maestro de sus compañeros de generación. Por otro lado, Maderna y Boulez se destacarán como excepcionales directores de orquesta y combativos difusores de la música nueva. **Luigi Nono** (Venecia, 1924; Venecia, 1990) es probablemente la personalidad más relevante en la Europa de la segunda mitad del siglo XX. Discípulo de Maderna y



Luigi Nono en el Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, Cerro del Toro, Uruguay, en diciembre de 1971.

de Scherchen, heredará el fervor y la autoexigencia ética de éstos, produciendo una serie de obras de gran fuerza expresiva en las que conjugará la tradición italiana del melodismo vocal, las asperezas de materiales "ruidísticos", la exploración de lo interválico y de lo espacial, los conceptos metodológicos del serialismo, el coraje de enfrentar el silencio, una incesante búsqueda de refinamiento y profundidad expresiva, y un militante compromiso con el hombre y con su momento histórico.

Iannis Xenakis en su estudio de París, en 1970.

Independientes de la llamada "generación de Darmstadt", harán aportes valiosos el griego **Iannis Xenakis** (Braila, Rumania, 1922, nacionalizado francés; París, 2001) y el húngaro **György Ligeti** (Dicsöszentmárton, Transilvania, Rumania, 1923), desarrollando caminos de lenguaje que se apartan de la tradición discursiva, y se aproximan a la idea de yuxta y superposición de bloques de acontecer sonoro homogéneo. Apoyado en Varèse, Xenakis se concentra en una primera etapa en las variaciones de densidad sonora, a las que aplica la teoría matemática de los procesos estadísticos, que él prefiere denominar "estocástica". Hace obras imponentes, atractivas, de riesgo, pero su producción es muy abundante y por ende irregular.

György Ligeti en el Curso Internacional de Música Nueva de Darmstadt, en agosto de 1970.

Ligeti se apoya preferentemente en Bartók y en Debussy, y logra una música seductora. Explora las atmósferas expresivas así como los microprocesos inscritos dentro de las grandes estructuras formales, pero incorpora también recursos del dadaísmo, haciendo, entre 1960 y 1970, aportes sustanciales.

Hay en Europa varias tendencias más, representadas entre otros por **Klaus Huber** (Berna, Suiza, 1924), **Włodzimierz Kotoński** (Varsovia, Polonia, 1925), **Friedrich Cerha** (Viena, Austria, 1926), **Franco Donatoni** (Verona, Italia, 1927; Milán, 2000), **Sylvano Bussotti** (Florencia, Italia, 1931), **Arne Nordheim** (Larvik, Noruega, 1931), **Lucien Goethals** (Gante, Bélgica, 1931), **Giacomo Manzoni** (Milán, 1932), **Per Nørgård** (Gentofte, Dinamarca, 1932), **Niccolò Castiglioni** (Milán, 1932; Milán, 1996) y **Arne Mellnäs** (Estocolmo, 1933). Huber, Kotoński, Cerha, Goethals, Manzoni y Castiglioni son serios y tienen calidades, pero sufren de distinta manera las sombras de modelos fuertes. Donatoni compone una única obra, monótona y bien hecha, e influye pesadamente en la frustración de numerosísimos discípulos que componen su misma única obra. Bussotti arriesga por caminos experimentales, y se queda a menudo en soluciones esteticistas. Nordheim y Nørgård ayudan a establecer una nueva etapa generacional en Escandinavia, en medio de un movimiento de muy buen nivel general. En España, **Ramón Barce** (Madrid, 1928), logra ser iconoclasta unos cuantos años, mientras que **Cristóbal Halffter** (Madrid, 1930) y **Luis de Pablo** (Bilbao, País Vasco, España, 1930) permanecen siempre demasiado preocupados por seguir – con buen oficio – el modelo alemán de turno. **György Kurtág** (Lugos, Hungría, 1926) se revela tardíamente, pero cosecha admiración por su riesgoso camino independiente en el que lo expresivo vuelve a ser esencial.

El griego **Anestis Logothetis** (Burgas, Bulgaria, 1921, nacionalizado austríaco; Viena, 1994) explora la palabra y las formas abiertas (es decir, las formas en que el factor aleatorio tiene gran peso), con

buen sentido del humor y poco respeto por las convenciones. **Günther Becker** (Forbach, Baden, Alemania, 1924) busca vías de integración de lenguajes y de utilización en vivo de los aparatos electroacústicos. **Franco Evangelisti** (Roma, 1926; Roma, 1980) cuestiona la validez en el siglo XX del concepto de creación individual finita, y trabaja intensamente en el ámbito de la improvisación grupal, junto con un núcleo de interesantes colegas (el grupo **Nuova Consonanza**). **Pierre Henry** (París, 1927) apuesta a la electroacústica como campo de acción exclusivo, y se vuelca gradualmente al facilismo y la demagogia. **Juan Hidalgo** (Las Palmas de Gran Canaria, Islas Canarias, 1927) prefiere, durante largos años, un terreno neodadaísta. **Luc Ferrari** (París, 1929) trata de amalgamar la superposición cíclica de duraciones no coincidentes, la ecología, y la interacción entre lenguajes visuales y lenguajes sonoros. **Josep-Maria Mestres-Quadreny** (Manresa, Cataluña, España, 1929) centra su labor en la estadística y sus posibilidades de dominio o de apertura.

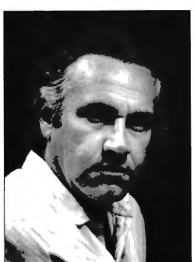
Dieter Schnebel (Lahr, Baden, 1930) explora, con enorme riesgo, los recovecos de la fonación, la acción escénica y las formas abiertas, dentro de un amplísimo abanico de intereses en el que, de todos modos, no descarta vías más habituales, que cultiva con igual buen resultado. **Mauricio Kagel** (Buenos Aires, Argentina, 1931, radicado en la R. F. de Alemania) opta por hacer reír en forma indolora a la burguesía alemana, explorando con mucho ingenio y mucha disciplina los recursos escénicos, los límites del repertorio organológico y el juego con la tecnología.

En la Unión Soviética, luego del marasmo producido por las cercenadoras disposiciones gubernamentales de febrero de 1948, varios jóvenes como **Édison Denísov** (Tomsk, URSS, 1929; París, 1996) y **Sofia Gubaidulina** (Chistopol, República Autónoma Tártara, URSS, 1931) enfrentan tozudamente las presiones burocráticas creando una música que respira con comodidad el aire de su época. **Galina** Ivánovna **Ustvólskaia** (Petrogrado, Federación Rusa, 1919) se yergue con una personalidad de desmesurada fuerza expresiva y de un raro sentido espacial, y desafía todos

Galina Ustvólskaia.

los límites, construyendo una de las obras más originales del siglo XX. **Avet Terterián** (Bakú, R. S. S. de Azerbaidzhán, URSS, 1929; Iekaterinburg, antes Sverdlovsk, Rusia, 1994), próximo a ese espíritu, desarrolla una obra igualmente inclasificable, en la que lo extraeuropeo aparece potenciando estructuras iconoclastas que sacuden por su energía expresiva. **Guía Kancheli** (Tiflís, Georgia, 1935) parece jugar con referencias auditivas, con un particular talento dramático, en el que recurre a menudo a fracturas y en el que borronea adrede el límite entre lo humorístico y lo doloroso. **Alfred Schnittke** (Engels, República Alemana del Volga, R. S. F. S. de Rusia, URSS, 1934; Hamburgo, Alemania, 1998) nos remite también a la memoria histórica, pero el resultado no suena retrógrado, quizás debido a un gran rigor constructivo y a un raro sentido del humor, también fronterizo del dolor.

En América, **Gilberto Mendes** (Santos, Brasil, 1922) reúne las posibilidades de lo aleatorio y de lo escénico con los aportes de la poesía concreta brasileña, generando en la década del 1960 obras iconoclastas y cuestionadoras. **Morton Feldman** (Nueva York, 1926; Buffalo, Nueva York, 1987) se respalda en Cage para producir estructuras en las que priman los bloques verticales, un gusto especial por las sonoridades pequeñísimas y por los silencios, y un refinamiento inusual. **Earle Brown** (Lunenburg, Massachusetts, Estados Unidos, 1926) se respalda también en Cage, en una actitud creativa menos audaz que echa mano discretamente de las posibilidades aleatorias. **Celso Garrido-Lecca** (Piura, Perú, 1926, residente por largos años en Chile) realiza aportes sumamente interesantes, aunando rigor, cuidada factura, e interés por las diversas culturas circundantes. **Manuel Enríquez** (Ocotlán, Jalisco, México, 1926; Ciudad de México, 1994) rompe con el nacionalismo gubernamental mexicano y abre una etapa de renovación. **Georg Crumb** (Charleston, Virginia Occidental, Estados Unidos, 1929) es un navegante solitario en la exploración sensible de atmósferas, texturas y colores. **Fernando García** (Santiago de



Celso Garrido-Lecca en Lima, hacia 1984.

Chile, 1930), tras una valiente etapa de piezas "cívicas" vinculadas con la obra de Cotapos, crea obras diáfanas, de delicada construcción y gesto anti-solemne.

Entretanto, una nueva etapa generacional se va dibujando en Europa. **Henryk Mikołaj Górecki** (Czernica, Rybnik, Polonia, 1933) muestra una inusual fuerza dramática hacia 1960, pero su personalidad sufre un raro quiebre, y se convierte en un compositor del siglo XIX. Su compatriota **Krzysztof Penderecki** (Dębica, cerca de Cracovia, Polonia, 1933) también hace conocer algunas obras llamativas, y pronto se vuelca a una vena conservadora y grandilocuente, cultivada con oficio. **François-Bernard Mâche** (Clermont-Ferrand, Francia, 1935) insiste en la necesidad de ensanchar el repertorio de sonidos musicalmente válidos. Misja o **Misha Mengelberg** (Kiev, Ucrania, URSS, 1935, ciudadano holandés) se mofa de sobreentendidos y transita situaciones fronterizas en las que resulta enriquecedora su experiencia improvisatoria. **Myriam Marbé** (Bucarest, 1931; Bucarest, 1997) y **Nicolae Brindus** (Bucarest, 1935) son dos de las cabezas visibles de un amplio movimiento renovador en Rumania. **Lars-Gunnar Bodin** (Estocolmo, Suecia, 1935), **Léo Küpper** (Nidrum, Bélgica, 1935), **Françoise Barrière** (París, 1944) y otros varios de similar nivel creativo, se especializan en la composición con medios electroacústicos, con resultados a menudo interesantes. **Bengt-Emil Johnson** (Saxdalen, Suecia, 1936), junto con otros colegas escandinavos, aprovecha los medios electroacústicos para llevar a cabo una exploración creativa simultánea del ámbito musical y del poético, replanteando la palabra hablada.

El esloveno **Vinko Globokar** (Anderny, Lorena, Francia, 1934) explora las situaciones límite de la tradición cultural europea, y especialmente el campo de la improvisación colectiva, formando el virtuosístico grupo **New Phonic Art** junto con **Michel Portal** (Bayona, País Vasco, Francia, 1935), **Jean-Pierre Drouet** (Burdeos, Francia, 1935) y **Carlos Roqué Alsina** (Buenos Aires, 1941, nacionalizado francés). Las situaciones límite preocupan también, de maneras distintas, a **Hans Joachim Hespos** (Emden, Frisia oriental, Alemania, 1938), **Zygmunt Krauze** (Varsovia, Polonia, 1938), **Reinbert de Leeuw** (Amsterdam, Holanda, 1938) y **Jarmo Sermilä** (Hämeenlinna, Finlandia, 1939). **Cornelius Cardew** (Winchcombe, Gloucestershire, Inglaterra, 1936; Londres, 1981) canaliza la investigación de las formas abiertas y el interés por la participación, en

refinadas experiencias de improvisación colectiva y en grandes grupos de integración amplia, y conjuga ese interés con la inquietud sociopolítica, que lo lleva finalmente a un callejón sin salida. Con preocupaciones parecidas, **Louis Andriessen** (Utrecht, Holanda, 1939) produce obras sólidas e interesantes, pero cae en un deleite de la forma por la forma, que pasa en ciertos momentos por una esclavización de los intérpretes aún mayor que en la tradición decimonónica europea. Instalado en un polo ideológico opuesto, **Arvo Pärt** (Paide, Estonia, 1935) inventa en la década del 1970 un lenguaje suspendido en el pasado remoto, con una bonita e hipnotizante imagen de misticismo barato. **Folke Rabe** (Estocolmo, Suecia, 1935) lleva a cabo, junto a **Jan Bark** (Härnösand, Suecia, 1934) en las décadas del 1960 y 1970, una sutil y audaz labor compositiva e interpretativa, plena de humor, que se mueve a la vez en lo vocal-coral, lo instrumental, lo escénico y lo cinematográfico. El rompimiento de **Helmut Lachenmann** (Stuttgart, Alemania, 1935), discípulo de Nono, rescata el gesto pequeño, cultiva la sutileza tímbrica y textural buscando desarmar las sonoridades previsibles, y evita el decurso discursivo. Parte de un gesto beethoveniano áspero, trascendente y cargado de dramatismo, en una implacable autoexigencia ética y estética que lo transforma en una de las figuras clave de las últimas décadas del siglo XX.

Helmut Lachenmann hacia 1994.

Thomas Kessler (Zúrich, Suiza, 1937) hace interactuar con gran soltura lo tecnológico con lo instrumental "en vivo", con inusual refinamiento. **Nicolaus A. Huber** (Passau, Alemania, 1939), también discípulo de Nono, es un artesano minucioso de buen humor que asume riesgos permanentemente, en obras de rigurosísima construcción y particular vuelo. **Carles Santos** (Vinaroz, Valencia, España, 1940) potencia el humor en trabajos multidisciplinarios (a menudo teatrales) en los que utiliza estructuras originariamente repetitivas que varían de continuo. **Dieter Kaufmann** (Viena, Austria, 1941) es poseedor de un particular sentido del humor y del dislocamiento

perceptivo, que ejercita en obras electroacústicas y en experiencias escénicas. **Friedrich Schenker** (Zeulenroda, Turingia, Alemania, 1942) se asoma también, a su modo, a terrenos no convencionales, y compone obras de singular agresividad. **Tomás Marco** (Madrid, 1942) abandona pronto un inteligente comienzo, atraído por las luces del poder. **Brian Ferneyhough** (Coventry, Inglaterra, 1943) es inteligente, pero peca por exceso de notas. Sus partituras rinden culto a una supuesta complejidad que es solamente miedo al riesgo, y que logra por un tiempo muchas adhesiones en compositores más jóvenes, respaldado por el poder de algunos de los centros germanos de lanzamiento de modelos. **Mathias Spahlinger** (Fráncfort del Meno, Alemania, 1944), por el contrario, se muestra convencido de la necesidad de rescatar de algún modo lo esencial, a nivel de gesto, de textura, de dramaticidad, bordeando a menudo la exasperación. **Willem Breuker** (Amsterdam, Holanda, 1944) se mueve en un terreno fronterizo con el *jazz*, en una estética de aire decadente y risueño. Existen aportes significativos en varios otros compositores, como **Heinz Holliger** (Langenthal, Suiza, 1939), **Jan Morthenson** (Estocolmo, Suecia, 1940), **Jesús Villa Rojo** (Brihuega, España, 1940), **Konrad Boehmer** (Berlín, Alemania, 1941, nacionalizado holandés) y **Zoltán Jeney** (Szolnok, Hungría, 1943).

En América del Norte, esa etapa es igualmente rica, si no más. Son varios los nombres significativos en el norte del continente. **Robert Ashley** (Ann Arbor, Michigan, Estados Unidos, 1930) propone situaciones estacionarias que incluyen la exploración poética. **Alvin Lucier** (Nashua, New Hampshire, Estados Unidos, 1931) se interna por los límites del concepto mismo de obra artística, privilegiando lo experimental en sí y abriendo puertas a un lado y otro. También **Pauline Oliveros** (Houston, Texas, Estados Unidos, 1932) las abre, focalizando sus búsquedas en terrenos aledaños a la improvisación individual y colectiva. **Raymond Murray** o **R. Murray Schafer** (Sarnia, Ontario, Canadá, 1933) tiene lirismo y fuerza expresiva, que equilibra con una pionera inquietud por el entorno auditivo social, que sistematiza en una importantísima exploración de lo que llamará *soundscape* o paisaje sonoro, y que desencadenará procesos de pensamiento en otros compositores, incidirá en la toma de conciencia acerca de una ecología sonora, y dará lugar a renovados caminos en la pedagogía musical. **Christian Wolff** (Niza, Francia, 1934, nacionalizado estadounidense) se apoya asimismo en Cage, desarrollando una serie de delicadas obras que exploran el silencio y la baja densidad sonora, para derivar su atención posteriormente a

una experimentación no siempre lograda de interacciones grupales y a un intento de politización. **James Tenney** (Silver City, Nueva México, Estados Unidos, 1934) construye estructuras distantes de fino detallismo y de una curiosa falta de direccionalidad. **Malcolm Goldstein** (Brooklyn, Nueva York, 1936) potencia, mediante los recursos de la improvisación, una música inclasificable de intensa expresividad. **Gordon Mumma** (Framingham, Massachusetts, Estados Unidos, 1935) integra con gran soltura – y desmitificándola – la tecnología más reciente de la época, con un sentido formal renovador, un gesto de rompimiento con la visión europea, y una particular noción antidramática de lo dramático. Un grupo de jóvenes estadounidenses (nacidos entre 1931 y 1940) forma en 1966 en Roma el grupo de improvisación colectiva **MEV (Musica Elettronica Viva)**, con un criterio explorador respecto a artefactos sonoros y a caminos estructurales.

LaMonte Young (Bern, Idaho, Estados Unidos, 1935) se embandera hacia 1960 en la eclosión neodadaísta etiquetada por los *marchands* de artes visuales como movimiento Fluxus, y aporta por algunos años ideas interesantes. **Nam June Paik** (Seúl, Corea, 1932), participante importante de ese movimiento, mantiene una actividad "incomodadora" en un terreno en el que interactúan diversas disciplinas artísticas y variados recursos tecnológicos. **Terry Riley** (Colfax, California, Estados Unidos, 1935), **Steve Reich** (Nueva York, 1936) y **Philip Glass** (Nueva York, 1937) se entusiasman con las posibilidades de la repetición, pero la entienden de otro modo y se instalan, de distinta manera, en una estilística adormecedora para el público y de mecanización maquinal para los intérpretes. Son estructuras inteligentes, pero se salvan muy pocas veces de caer en una postura que podría ser definida como de tipo neofascista. Esa estética se afirma poco después en las obras del inglés **Michael Nyman** (Londres, 1944). Alineado en una postura estilística que es etiquetada como *minimalism* o **minimismo**, y que agrupa tanto a Riley, Reich y Glass como a Nyman, el estadounidense **John Adams** (Worcester, Massachusetts, 1947) logra a veces resultados menos escapistas y más expresivos. Cercano por momentos a ellos, **Frederic Rzewski** (Westfield, Massachusetts, Estados Unidos, 1938, radicado largamente en Italia y luego en Bélgica), ex integrante de MEV, mezcla nostalgia por el pasado europeo con un compromiso político algo ingenuo, pero replantea algunas ideas estructurales, y logra que su recurrencia a procedimientos mecánicos dé resultados de llamativa expresividad.

En América Latina, **César Bolaños** (Lima, Perú, 1931) logra romper intuitivamente la lógica sintáctica europea. Hay aportes de calidad y de real interés en compositores como **Édgar Valcárcel** (Puno, Perú, 1932), **Héctor Quintanar** (Ciudad de México, 1936), **Rafael Aponte Ledée** (Guayama, Puerto Rico, 1938), **Roberto Valera** (La Habana, Cuba, 1938), **Alfredo del Mónaco** (Caracas, Venezuela, 1938), **Mesías Maiguashca** (Quito, Ecuador, 1938, radicado en Alemania), **Leo Brouwer** (La Habana, Cuba, 1939, parcialmente radicado en España), **Alberto Villalpando** (La Paz, Bolivia, 1940), **Fernando Cerqueira** (Ilhéus, Bahía, Brasil, 1941), **Jorge Antunes** (Río de Janeiro, 1942) y **Julio Estrada** (Ciudad de México, 1943). **Mario Lavista** (Ciudad de México, 1943) y **Mariano Etkin** (Buenos Aires, 1943) poseen un lenguaje refinado y muy elaborado, más lírico el primero, más ascético el segundo. Son figuras de gran peso a uno y otro extremo del subcontinente. **Gerardo Gandini** (Buenos Aires, 1936) compone obras de fina sensibilidad y gran expresividad e incide en la formación de muchos colegas algo más jóvenes. **Jacqueline Nova** (Gante, Bélgica, 1935, ciudadana colombiana; Bogotá, Colombia, 1975) es una compositora de gran fuerza interior y de interesantes propuestas. **Eduardo Kusnir** (Buenos Aires, 1939) posee, en la década del 1970, un humor socavante que maneja en estructuras de espacios cargados y de masas sonoras breves y huidizas. **Oscar Bazán** (Cruz del Eje, Córdoba, Argentina, 1936) elabora en la misma década obras de lenguaje sumamente despojado, de sutil ambivalencia entre la sonrisa y la mueca dramática. **Joaquín Orellana** (Ciudad de Guatemala, 1937) propone soluciones compositivas fascinantes a la problemática planteada por la potente presencia de la herencia cultural indígena, construyendo instrumentos basados en esa tradición y aventurándose en una música electroacústica de tecnología "pobre". **Eduardo Bértola** (Coronel Moldes, Córdoba, Argentina, 1939; Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 1996)

Mario Lavista en Ciudad de México, en 2000.

estructura obras de fuerte expresividad en las que yuxtapone bloques sin solución de continuidad, y hace interactuar su experiencia de análisis perceptivo en el terreno de la electroacústica y de lo instrumental. El concepto de minimismo sufre en América Latina una inversión ideológica con respecto al predominante en los Estados Unidos, y son varios los compositores que buscan – especialmente en la década del 1970 – una música de gran tensión expresiva construida con el mínimo de materiales sonoros – eventualmente reiterativos (que no opresivamente repetitivos) –, potenciados al máximo. Bértola, como Bazán, como Etkin, y como **Graciela Paraskevaídis** (Buenos Aires, 1940, co-ciudadana uruguaya), representa una de las caras de esa búsqueda.

El siglo XX parece ser un siglo de "ismos", de etiquetas, acuñadas a menudo por terceros (comerciantes de pintura, editores de partituras, industriales de la fonografía, periodistas). Las etiquetas vuelven a arreciar en las últimas tres décadas del siglo, pero raramente se corresponden con movimientos artísticos reales. Si, en las primeras décadas, fauvismo, expresionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, superrealismo o surrealismo, podían denominar voluntades de los propios creadores, es claro que, en las últimas (como, un siglo antes, en el antecedente del así llamado impresionismo), poco significan "nueva simplicidad", "nueva complejidad", posmodernismo, *new age* y espectralismo, salvo intentos comerciales de lucrar con el mercado. Hay compositores que pueden corresponder legítimamente a tales "ismos" pero, o bien son – en la mayoría de los casos – poco relevantes, o bien se corresponden a las categorías de modo muy forzado.

Gérard Grisey (Belfort, Francia, 1946; París, 1998) fuerza la ejecución de los instrumentos heredados de la tradición europea hacia un quiebre de la percepción, con ámbitos microtonales, penetrantes timbres y texturas rugosas, en una actitud que arriesga refinados procesos mutantes. **Fernand Vandenbogaerde** (Roubaix, Francia, 1946) tiene una visión renovada del contenido expresivo a comunicar y una intuición formal que asienta (¿contradictoriamente?) en una sólida formación racional, apuntando en su escritura a lo que entiende como esencial. **Salvatore Sciarrino** (Palermo, Sicilia, Italia, 1947) se concentra en el detalle, que trabaja con sensibilidad y gran refinamiento, y en el silencio entendido como material expresivo. La azerí (o azerbaidzhana) **Franguís Ali-zadé** (Bakú, 1947) dialoga con

la tradición de su país, esencialmente musulmana y monofónica. **Lorenç Barber** (Ayelo de Malferit, Valencia, España, 1948) explora con **Fátima Miranda** y otros las posibilidades de lo vocal, y escoge caminos no transitados en las campanas y en los campanarios, instalando su espacio en el paisaje sonoro urbano. **Wilhelm Zobl** (Viena, Austria, 1950; Hannover, Alemania, 1991) se preocupa por generar respuestas a la problemática social, y aprovecha hallazgos de compositores latinoamericanos de generaciones anteriores. **Wolfgang Rihm** (Karlsruhe, R. F. de Alemania, 1952) es torrencial y muy irregular, y se siente atraído por el pasado posromántico, pero aporta obras en las que logra buen manejo del lirismo. **Heiner Goebbels** (Neustadt an der Weinstrasse, cerca de Mannheim, Alemania, 1952), en cambio, recorre un camino fronterizo con la música popular (que por otra parte cultiva con calidad), y va generando un lenguaje tajante y certero. **Kaija Saariaho** (Helsinki, Finlandia, 1952) muestra una fuerte personalidad que se va diluyendo en la trampa de lo complicado como objetivo en sí mismo. **Dieter Mack** (Speyer, cerca de Heidelberg, R. F. de Alemania, 1954) se interesa por la música del Asia sudoriental, con la que establece un interesante diálogo que le permite niveles poco comunes de despojamiento. En esta franja generacional, son también señalables los aportes de **Luca Lombardi** (Roma, 1945), **Max E. Keller** (Aarau, Suiza, 1947), **Tristan Murail** (Le Havre, Francia, 1947), **Michaël Lévinas** (París, 1949), **Adriana Hölszky** (Bucarest, Rumania, 1953, radicada en Alemania), **Åke Parmerud** (Lidköping, Suecia, 1953) y **Cecilie Ore** (Oslo, Noruega, 1954).

En América anglosajona, **Meredith Monk** (Lima, Perú, 1943, ciudadana estadounidense) y **Laurie Anderson** (Chicago, 1947) apuestan a estructuras vocales de gran atractivo, logrando un minimismo expresivo la primera y paseándose a un lado y otro de la frontera con la música popular la segunda. **Barry Truax** (Ontario, Canadá, 1947) se explaya en el terreno de la informática y de lo electroacústico, aprovechando su trabajo sistemático en la exploración del paisaje sonoro. **Peter Garland** (Portland, Maine, Estados Unidos, 1952) se siente agredido por el intelectualismo europeo y procura reencontrar lo esencial en las culturas indígenas. **George López** (La Habana, Cuba, 1955, radicado desde niño en Estados Unidos) compone obras de gran densidad instrumental y moroso discurrir. **Gordon Monahan** (Kingston, Ontario, Canadá, 1956) se siente

desafiado por la precisión maquinal y por las instalaciones sonoras en las que la tecnología actúa sobre lo no tecnológico. Entre otros compositores de esta etapa generacional pueden ser mencionados **John King** (Minneapolis, Estados Unidos, 1953) y **Orlando Jacinto García** (La Habana, 1954, también radicado desde niño en Estados Unidos).

Cergio Prudencio en julio de 1988 en el lago Titicaca.

En América Latina, son significativos en distintos momentos los aportes de **Alfredo Rugeles** (Washington, D.C., Estados Unidos, 1949, ciudadano venezolano), **Alejandro Guarello** (Santiago de Chile, 1951), **Aurelio Tello** (Cerro de Pasco, Perú, 1951, radicado en México), **Jorge Córdoba** (Ciudad de México, 1953), **Emilio Mendoza** (Caracas, Venezuela, 1953), **Alfredo Marcano Adrianza** (Maracaibo, Venezuela, 1953), **Roberto Sierra** (Vega Baja, Puerto Rico, 1953), **Luis Szarán** (Encarnación, Paraguay, 1953), **Fernando Condon** (Montevideo, Uruguay, 1955), **Diego Luzuriaga** (Loja, Ecuador, 1955) y **Javier Álvarez** (Ciudad de México, 1956, radicado largamente en Inglaterra y Suecia). **William Ortiz** (Salinas, Puerto Rico, 1947) elabora fina e inteligentemente tanto la tradición popular puertorriqueña como la cultura de los barrios caribeños de Nueva York. **Eduardo Cáceres** (Santiago de Chile, 1955) logra desarrollar un lenguaje con fuerza y originalidad. **Cergio Prudencio** (La Paz, Bolivia, 1955), probablemente la figura de mayor trascendencia de esta etapa, investiga con gran respeto y seriedad las culturas indígenas de su entorno, enseña con otros colegas las técnicas instrumentales de esa tradición, y compone conmovedoras obras de cuidadosa y renovadora estructuración, en parte para agrupamientos surgidos de tal trabajo docente.

La siguiente etapa europea incluye nombres destacados como los de **Magnus Lindberg** (Helsinki, Finlandia, 1958), **Marco Stroppa** (Verona, Italia, 1959), **Steffen Schleiermacher** (Halle, R. D. Alemana, 1960), **George Benjamin** (Londres, 1960) y **Jesús Rueda** (Madrid, 1961). **Karin Rehnqvist** (Estocolmo, Suecia, 1957) busca

una apertura a partir de las posibilidades de la emisión vocal que incluyen la tradición popular escandinava. **Martin Smolka** (Praga, Checoeslovaquia, 1959) intenta un rompimiento frontal con varias convenciones, recurriendo a un lenguaje despojado y a recursos teatrales. **Helmut Oehring** (Berlín oriental, R. D. Alemana, 1961), salta barreras, logra al parecer ese rompimiento y, trabajando a menudo con **Iris ter Schiphorst** (Hamburgo, Alemania, 1956), propone obras de dura y áspera originalidad.

En América Latina, hay varias figuras de interés en esta franja generacional. Luiz Francisco o **Chico Mello** (Curitiba, Brasil, 1957) es punzante y severo, y transita cómodamente la frontera con la música popular. **Adina Izarra** (Caracas, Venezuela, 1959) y **Gabriela Ortiz** (Ciudad de México, 1964) retoman con gran naturalidad la discursividad posromántica, con guiños al contexto propio. **Gabriel Valverde** (Buenos Aires, 1957) arriesga el diálogo del silencio con pequeños gestos tímbricos. **Ana Lara** (Ciudad de México, 1959) obtiene una música de cámara elegante y elaborada. **Tato Taborda** júnior (Curitiba, 1960) hace estructuras espesas en las que se superponen e interactúan procesos estacionarios de variada longitud. Luiz Augusto o **Tim Rescala** (Río de Janeiro, 1961) y **Damián Rodríguez** (Rosario de Santa Fe, Argentina, 1963) poseen humor y capacidad para ridiculizar lo estatuido. **María Cecilia Villanueva** (La Plata, Argentina, 1964) y **Osvaldo Budón** (Concordia, Argentina, 1965) construyen, con sorprendente independencia respecto a – precisamente – lo estatuido, obras de original estructura y gran fuerza.

Europa y Asia, Europa y África

La segunda posguerra ha significado el ingreso del Asia oriental y sudoriental en el sistema cultural europeo. Como en otras áreas de la actividad humana, es en Japón donde se produce la adhesión más contundente y masiva a la música occidental, firmemente alentada por la burguesía nacional, que descubre en la alienación musical una de las formas más efectivas de quebrar todo sentimiento de identidad nacional y por lo tanto de cohesión comunitaria. Pero aunque el compositor sea consciente de esta situación, es muy difícil si no imposible el escapar a la trampa.

La "revolución cultural" china lo intenta hacia 1970, y cae en otra mayor: la "nueva ópera china" (u "ópera china revolucionaria y moderna") resulta en los hechos una negación de la propia tradición cultural y una copia ingenua y mal hecha de los clisés más manidos

de las óperas italiana y rusa del siglo XIX, aplicados a la estructura de la así llamada ópera pequinesa. Derrotado ese movimiento, surge hacia 1980 – al parecer en primer término en Hong Kong que, como Macao, es todavía colonia hasta casi la finalización del siglo XX – una bienintencionada iniciativa de valoración de los instrumentos tradicionales chinos, en la que se les desnaturaliza absurdamente, sometiéndolos a una mimetización con el concepto gigantista de la orquesta sinfónica europea. Lejos de Asia, **Chou Weng-chung** (Chefú/ Iantai, China, 1923, nacionalizado estadounidense) se pierde en una despersonalización que presupone la superioridad del modelo occidental. En Taiwán surgen algunos compositores de interés, entre los que se puede mencionar a **Hsu Po-Yun** (Toquio, Japón, 1944, ciudadano taiwanés). En Hong Kong se da una acelerada recorrida cronológica del proceso europeo de lenguaje musical en la que algunos compositores logran, a partir de la década del 1970, un solvente – pero todavía epigonal – manejo de estructuras y materiales. En la República Popular China, la década del 1980 significa la trabajosa búsqueda de pautas de lenguaje para numerosos compositores jóvenes, como **Chen Yi** (Cantón/Kuang-chu/ Guangzhou, China, 1953) y **Guo Wen-Jing** (Chonqing, Sichuan, China, 1956). De entre ellos, se destaca hacia 1990 el muy talentoso **Tan Dun** (Hunan, China, 1957), que por momentos corre el riesgo de caer en un exotismo grato a los occidentales.

En Japón, el número de compositores de valía que adoptan naturalmente un lenguaje similar al de la vanguardia europea y norteamericana es muy elevado, y entre ellos son varios los que logran imprimir un carácter nacional a ese lenguaje de tan corta tradición en su país (aunque es importante recordar que el proceso de europeización se inicia allí mucho antes de la segunda guerra mundial). Luego de **Yoritsuné Matsudaira** (Toquio, 1907; Toquio, 2001), primera figura importante de esta etapa, se destaca netamente **Toru Takemitsu** (Toquio, 1930; Toquio, 1996), quien tras una obra de riesgo y fuerza expresiva que rescata comportamientos de la tradición propia, opta en su etapa tardía por un extraño "regreso" a la Europa de un siglo atrás, gesto que quizás delata las bases poco profundas de la europeización tan intensamente asumida por su generación. Con trayectorias y opciones estilísticas muy diferenciadas y parejamente atractivas, pueden ser mencionados, entre otros, **Jôji Yuasa** (Koriyama, 1929), **Toshiro Mayuzumi** (Yokohama, 1929; Kawasaki, 1997), **Yori-Aki Matsudaira** (Toquio, 1931), **Makoto Shinohara** (Osaka, 1931), **Toshi Ichiyanagi** (Kobe, 1933), **Takehisa Kosugi** (Toquio, 1938) y **Akio Suzuki** (P'yong Yang, Corea, 1941). En etapas

posteriores, se destacan especialmente **Jo Kondo** (Toquio, 1947) y **Toshio Hosokawa** (Hiroshima, 1955), dueños ambos de una escritura sensible y refinada.

Corea sigue a Japón en su proceso de europeización. En ese sentido, **Isang Yun** (San Chung Kun, cerca de Ch'ungmu, Tong Yong, Corea, 1917; Berlín, Alemania, 1995) es sólido, pero excesivamente europeo, mientras que **Sukhi Kang** (Seúl, Corea, 1934), **Man-Bang Yi** (Keochang, Corea, 1945) y, especialmente, **Younghi Pagh-Paan** (Ch'ongju, Corea, 1945, radicada en Alemania) logran despegar de esa dependencia del modelo y lo hacen interactuar fecundamente con las particularidades culturales de su país.

José Maceda en Manila, en 1988.

Tal vez el movimiento de mayor originalidad es el que se da en Filipinas, a partir de la labor del también musicólogo **José Maceda** (Manila, 1917), que crea una serie de estimulantes e interesantísimas obras en las que aúna un conocimiento serio del lenguaje contemporáneo europeo, un dominio de la complejísima realidad étnica (y por ende cultural) de su país (y de los otros del Asia oriental), una notable imaginación estructuradora, y una fértil inquietud por establecer mecanismos de participación masiva. En sucesivas etapas generacionales, se destacan las fuertes personalidades de **Ramón Pagayon Santos** (Pasig, Rizal, Filipinas, 1941), **Josefino "Chino" Toledo** (Manila, 1959) y **Alan Hilario** (Manila, 1967).

Hay varios compositores de lenguaje europeo también en Tailandia, Singapur, Malasia, Indonesia y algunos otros países del Asia oriental, así como en Australia y Nueva Zelandia (o Aotearoa), dos países en los que el proceso colonial se afirmó con anterioridad y las culturas previas fueron acorraladas, si no casi destruidas. A pesar de esta intensa occidentalización, Australia y Nueva Zelandia tienen pocos nombres destacados, como los de **Roger Smalley** (Manchester, Inglaterra, 1943, radicado en Australia), **Jack Body** (Te Aroha,

Nueva Zelandia, 1944), **Martin Wesley-Smith** (Adelaide, Australia, 1945) o, en la generación siguiente, **Liza Lim** (Perth, Australia, 1966).

Entre las figuras relevantes surgidas en países de Asia en los que la europeización actualizada es más morosa, podemos mencionar a Clarence o **Klarenz Barlow** (Calcuta, India, 1945, nacionalizado alemán), **Chinary Ung** (Takeo, Camboya, 1942, radicado en Estados Unidos) y **Nguyen-Thien Dao** (Hanoi, Vietnam, 1940, nacionalizado francés). En el Asia occidental hay nombres destacables, como **Iradj Shimi** (Teherán, Irán, 1936), **İlhan Mimaroğlu** (Estambul, Turquía, 1926, radicado en Estados Unidos), o **Yuval Shaked** (Kibutz Geser, Israel, 1955) y **Chaja Czernowin** (Haifa, Israel, 1957, radicada en Estados Unidos).

En la mayor parte de África, el proceso de europeización es mucho más reciente y son muy contados los compositores de música culta destacados. Aun la música popular constituye un área novedosa, y es común que aparezca como una categoría diferenciada de las diversas expresiones tradicionales asimilables al concepto occidental de música. Entre las pocas figuras reconocidas de la música culta de ese continente, podemos mencionar al nigeriano **Akin Euba** (Lagos, 1935), un pionero que suma la actividad musicológica a la compositiva, y al sudafricano "blanco" **Kevin Volans** (Pietermaritzburg, 1949, radicado en la República de Irlanda), autor de personalidad sumamente interesante.

A menudo, el proceso de europeización genera en el compositor del país colonial una fuerte atracción por trasladarse a los países metropolitanos. Así, Volans no es el único de los africanos en haberse trasladado a Europa. Y hay varios asiáticos que repiten el camino de buen número de latinoamericanos, y que hasta toman a veces la ciudadanía del país de adopción. Dao se radica en Francia; Chou, Tan, Kosugi, Ung, Mimaroğlu y Czernowin en Estados Unidos; Yun, Barlow y Pagh-Paan en Alemania; Shinohara en Holanda.

11
La música popular del siglo XX

La irrupción de los procedimientos de almacenamiento o grabación, repetición por medios mecánicos y trasmisión a distancia del sonido, incide de manera muy contundente en el funcionamiento sociocultural de la música popular. Por un lado despierta la avidez monetaria de los industriales y les sugiere procedimientos de manipulación de masas que rinden jugosos dividendos (en materia estrictamente financiera y también en materia política). Por otro lado modifica su penetración cuantitativa y cualitativa.

Procesos

La mesomúsica, como la música culta, estuvo siempre ligada a los procesos de poder político económico y a los enfrentamientos a éste. Anteriormente a la invención de los medios de grabación (cilindros, discos de gomalaca y de cloruro de polivinilo, alambre magnético, cinta magnética, discos láser, procesos computadorizados) y de trasmisión masificada (radio, televisión, y también el cine sonoro), el músico popular (supóngaselo compositor e intérprete a la vez, a fin de simplificar la explicación) llegaba cuantitativamente a todos aquellos que pudieran caber en un espacio en el que se oyera lo que él ejecutaba (solo o con un conjunto), por supuesto que sin el refuerzo sonoro de micrófonos, amplificadores y altoparlantes, que tampoco existían. La cantidad aumentaba por suma en cada nueva actuación, si el público era otro. Y si se repetía el auditorio, lo que aumentaba era el grado de penetración de lo ejecutado. La "reproducción" para auditorios más amplios y para asegurar la penetración profunda como consecuencia del martilleo, dependía de otros músicos (éstos sí simplemente intérpretes) que repitieran una y otra vez, cada uno en su área geográfica, ramificándose, la pieza ejecutada por el músico originador. Esto permitía un buen campo ocupacional, y a la vez

aseguraba una inevitable adecuación gradual del modelo metropolitano a la idiosincrasia local.

Con la tecnología del siglo XX, señala Carlos Vega, desaparece la fuente de trabajo para buena parte de los innumerables intermediarios recreadores, y se asegura una difusión exacta del producto original lanzado por los centros de poder, en todo caso coloreado por alguna submetrópoli. El alcance de una ejecución única es, gracias a los nuevos medios de comunicación de masas, casi infinito. Un receptor de radio transistorizado a pilas penetra el rincón más alejado de la selva más intrincada y del desierto más árido. A pesar de ello, se producirá cierto nivel de resistencia a la uniformización mesomusical. Si bien el modelo metropolitano logrará penetrar muy rápida, directa y profundamente, habrá en los pueblos necesidad de músicas menos "universales" que den de algún modo un punto de apoyo en la propia identidad cultural, y la industria de la música popular deberá aceptar este fenómeno. Tratará de domeñarlo, pero no siempre será fácil ni posible. Quizás, en última instancia, la incidencia metropolitana sobre las culturas diversas no será sustancialmente mayor que la de los siglos anteriores.

Si en esos siglos anteriores el pueblo retenía en su "memoria augusta", como gustaba decir Ayestarán, aquello que escogía para conservar dentro del natural fárrago mesomusical cotidiano – y así lo folclorizaba –, en el siglo XX la presencia física de lo escogido puede ser guardada materialmente, con lo cual se produce una modificación de cierto grado en los mecanismos de la cultura colectiva popular. Hay algunos detalles adicionales, claro está. Lo que se guarda materialmente y se reitera puede ahora ser no sólo lo escogido por aquella "memoria augusta" sino también lo que los mercaderes decidan imponer, si bien pasado un tiempo podemos comprobar que la cultura colectiva popular es capaz de generar nuevos mecanismos autodefensivos, y responder a los estímulos impuestos – como antes – sólo brevemente, reservando su receptividad a largo plazo a los productos que finalmente escoge. Otro detalle se refiere a lo que se guarda: en el siglo XX se puede recordar no sólo la pieza en sí sino la voz que la cantaba (o la trompeta que la tocaba). Es decir que Carlos Gardel puede permanecer en el tiempo no sólo en nombre y en autoría de algunos tangos memorables sino además, y especialmente, como voz audible que continúa repitiendo una y otra vez un sinnúmero de canciones.

Entre los hechos más notorios del siglo se cuenta la "irresistible ascensión" de los distintos mestizamientos musicales de la "inmigración" aguisimbia en América. Las músicas populares "afroamericanas", especialmente las estadounidenses, invaden la paz europea e imponen sus formas y fórmulas por doquier. En la primera mitad del siglo el fenómeno global dominante se llamará *jazz*, abarcando en una etiqueta arbitraria un cúmulo de hechos musicales no tan homogéneos. En la segunda mitad una heterogeneidad similar será reunida bajo el rótulo *rock and roll*, o *rock* a secas. Al jazz y al rock se les sumarán las músicas de Cuba y de Brasil, y de algunas otras regiones de América Latina, produciendo una especie de curiosa revancha histórica, no sólo de América sino sobre todo de la África de la esclavatura.

El rock and roll inicial de la década del 1950 es, como veremos más adelante, una mezcla de varias músicas de grupos sociales sometidos de los Estados Unidos, incluido el *rhythm and blues* de la minoría negra. Constituye un buen ejemplo de movimiento vertical dentro de una misma sociedad. El rápido éxito masivo de la mezcla determina un complejo juego dentro de los propios Estados Unidos, con una toma de timón por parte de los grupos de poder internos, que "blanquean" el amenazante nuevo género y neutralizan las aristas del producto que pudieran ser agresivas para la tranquilidad del sistema. Después del 1960, el rock empieza incluso a dejar a un lado a aquellos protagonistas del primer momento que provenían del rhythm and blues.

La posesión de la novedad musical y coreográfica pasa a ser muy significativa para los Estados Unidos, que quieren desde hace décadas birlarle a Europa la condición de centro generador y consagrador de novedades mesomusicales y mesocoreográficas, para lo cual han estado echando mano, desde la década del 1930, a músicas y danzas de América Latina. En 1962, unos jóvenes del norte de Inglaterra, que han estado reproduciendo con entusiasmo el rock y sus fuentes del rhythm and blues (y también algunas de las músicas latinoamericanas), lanzan una propuesta en la que aquel fenómeno de América – tras ser aceptado colonialmente por ellos, europeos – comienza a tener rasgos de identidad británica. Gracias a ellos, Londres recupera rápidamente su condición de centro de exportación, y los jóvenes **The Beatles** pasan a ser nombrados pares de la reina, pues su labor ha sido además muy importante para las finanzas del país. Mientras tanto, Estados Unidos toma las medidas para que la posguerra de la segunda guerra mundial

signifique realmente el definitivo paso a Estados Unidos de las decisiones en materia de lanzamientos de música y bailes populares. Europa intentará neutralizar esa situación, y lo conseguirá sólo por breves períodos. Hacia el año 2000 se puede observar que desde hace casi medio siglo el mundo se encuentra bajo la influencia predominante de algo que puede ser denominado globalmente como cultura del rock. No ha existido una forma musical única, ni un esquema métrico único: el rock es genéricamente cuaternario, pero ya desde el comienzo engloba una vertiente rápida en 4 x 4 (compás cuaternario de subdivisión binaria) y una lenta en 12 x 8 (compás cuaternario de subdivisión ternaria). Tampoco ha existido una coreografía única (la inicial logra tener una vida muy breve, al contrario –por ejemplo – del vals o de la cueca).

Con menor fuerza avasallante, en distintos momentos irrumpirán en el seno de la cultura europea el tango rioplatense (de mestizaje más intrincado) y su agresiva coreografía, y algunas formas folclóricas criollas o francamente indoamericanas. El tango – llevado a una cuadratización bastante dura – será adoptado por los centros de poder de Europa antes de la primera guerra mundial, pero esos mismos centros preferirán sustituirlo como novedad al término de esa misma guerra. Entretanto, en el propio Río de la Plata, su música pasará, hacia 1920, de binaria habanerada (en 2 x 4) a cuaternaria (en 4 x 4 o bien en 4 x 8), en un juego, en ambas situaciones, de una sobreentendida simultaneidad rítmica entre lo binario y lo ternario. En América, habrá una enorme variedad, en permanente ebullición, de especies musicales populares que plantearán esa dualidad mestiza de origen incierto, en dos grandes vertientes: la del 6 x 8 simultáneo con 3 x 4 (compás binario de subdivisión ternaria simultáneo con compás ternario de subdivisión binaria), y la del tres-tres-dos, escribible en 2 x 4 (compás binario de subdivisión en este caso cuaternaria, simultánea con una subdivisión en tercios desiguales de tres, tres y dos de esas ocho subdivisiones) o en 4 x 4 (compás cuaternario de subdivisión binaria simultánea con idéntica subdivisión en tercios desiguales).

Es curioso observar que en el siglo XX el aporte de otras regiones del mundo será menor que el de América. La labor de algunos luchadores nacionalistas difundirá, por ejemplo, una visión de la mesomúsica griega, bastante extranjera para un oído europeo occidental, algunos intérpretes de África enriquecerán en Europa y

Norteamérica las experiencias originadas en el rock, y estas mismas experiencias servirán de caballo de Troya para la introducción de algunas inflexiones sonoras de la música de la India. Mientras tanto, Italia, Francia, España y Portugal lograrán conservar sus tradiciones de canción popular, incluidas algunas antiguas supervivencias del área mediterránea. Y aquí y allá, en América Latina como en Estados Unidos o en el Quebec canadiense, en Cataluña como en Galicia o en Suecia o en Hungría, surgirán caminos mesomusicales contestatarios, de afirmación nacional frente a los modelos industriales de difusión masiva.

En el ínterin, la mayor parte de los pueblos de Asia y de África serán iniciados a la idea misma de música popular recién en la segunda mitad del siglo XX, y algunos países de la propia Europa presentarán discontinuidades debidas a diversos factores. La Alemania nazi verá con ojos racistas lo "negro" de las músicas venidas de América, pero habrá en esa misma Alemania quienes sean despectivos respecto a lo "negro" desde otras filas, incluso las marxistas. En la segunda posguerra, varios países de la así llamada Europa socialista apostarán a combatir el enemigo político capitalista cerrando sus fronteras culturales a los modelos de cultura popular de éste, pero obtendrán, en términos generales, un efecto contrario, generándoles un aura de prestigio al no lograr desarrollar soluciones alternativas. El enorme territorio de la URSS se mantendrá defasado respecto al proceso occidental durante sus siete décadas de existencia, tanto por desconfianza de sus autoridades como por falta de elaboración teórica previa acerca de la mera existencia del estrato mesomusical, no generando movimientos creativos propios que propongan contramodelos. Al mismo tiempo, culturas con gran capacidad de resistencia, como las de la India, serán paradójicamente penetradas por la música popular occidental a través de la enorme industria cinematográfica propia, que adoptará en general el criterio occidental de banda sonora, toscamente coloreado de caracteres locales. En buena parte de África, la mesomúsica empezará a tomar un lugar entre las categorías culturales recién a partir del período neocolonial instaurado hacia la década del 1960, irónicamente, tras el triunfo de los procesos independistas. Entre las figuras que se destacarán se cuentan la pionera **Miriam Makeba** (Prospect, cerca de Johannesburg, Sudáfrica, 1932), el ubicuo **Manu Dibango** (Duala, Camerún, 1934) y el desafiante Fela Ransome Kuti o Felá o **Fela Anikulapo-Kuti** (Abeokuta, Nigeria, 1938; Lagos, Nigeria, 1997).

Nombres y contextos

La recorrida de nombres de personalidades creativas destacadas en la música popular del siglo XX se hace particularmente impracticable, no sólo por su desmesurado volumen, sino también porque muchas veces la relevancia del compositor (y del letrista, que puede ser muy importante en lo compositivo cuando de canciones se trata) es compartida con el intérprete – solista o grupo –. Esto se debe al hecho de que la mesomúsica posee, a diferencia de la música culta, un nivel de creatividad intermedio que podemos denominar "versión" (hasta que se proponga un término más preciso), nivel que está situado entre lo puramente compositivo y lo puramente interpretativo. Mencionemos, con todo – y a título de elementalísima aproximación –, algunas personalidades de referencia, ubicadas en sus contextos específicos.

Enrique Santos Discépolo.

Veamos en primer término el tango. Entre las figuras creativas más destacadas de su historia, pueden señalarse las siguientes, todos ellos intérpretes al mismo tiempo: **Carlos Gardel** (Tacuarembó, Uruguay, entre 1883 y 1887; Medellín, Colombia, 1935), **Francisco Canaro** (San José, Uruguay, 1888; Buenos Aires, 1964), **Eduardo Arolas** (Buenos Aires, 1892; París, 1924), **Enrique Delfino** (Buenos Aires, 1895; Buenos Aires, 1967), **Julio De Caro** (Buenos Aires, 1899; Mar del Plata, 1980), **Osvaldo Pugliese** (Buenos Aires, 1905; Buenos Aires, 1994), Ovidio Cátulo González o **Cátulo Castillo** (Buenos Aires, 1906; Buenos Aires, 1975), **Aníbal Troilo** (Buenos Aires, 1914; Buenos Aires, 1975), **Horacio Salgán** (Buenos Aires, 1916) y **Ástor Piazzolla** (Mar del Plata, Argentina, 1924; Buenos Aires, 1992). Entre los creadores "puros", debemos destacar a **Enrique Santos Discépolo** (Buenos Aires, 1901; Buenos Aires, 1951) y a **Sebastián Piana** (Buenos Aires, 1903; Buenos Aires, 1994). Como en las otras músicas populares, la praxis interpretativa resultará fundamental para el proceso de transformación del lenguaje del tango a través del tiempo.

La producción de canciones estará en Europa muy vinculada con las estructuras de explotación comercial e industrial, y los países con poder

Georges Brassens en París, hacia 1966.

imperial poseerán un fuerte mercado de oferta y demanda que continuará girando en torno a editoras de partituras – reales o virtuales – que manejarán la producción de los creadores. Varias de las grandes ciudades tendrán incluso barrios especializados, modelo que será imitado del otro lado del Atlántico por Nueva York (y, en cierto grado, por Buenos Aires). Este sistema logrará en general apagar la creatividad, con lo que el esquema de importación y reexportación domesticada de productos de sectores sojuzgados de sociedades ajenas – o incluso de la propia, por qué no – seguirá estando vigente. Con todo, las propias sociedades europeas se las arreglarán para generar creadores valiosos, a pesar del sistema domesticador. Y la sociedad norteamericana dará importantes autores de canciones, como Albert o **Cole Porter** (Peru, Indiana, Estados Unidos, 1891; Santa Mónica, California, 1964), Jacob **George Gershwin** (Brooklyn, Nueva York, 1898; Hollywood, California, 1937) y el centenario Israel Baline o **Irving Berlin** (Temum, Siberia, o Moguiliov, Bielorrusia/Belarús, 1888; Nueva York, 1989), o figuras más puntuales situadas en terrenos de interregno estilístico, tales como los canadienses **Leonard Cohen** (Montreal, 1934), **Paul Anka** (Ottawa, 1941) o **Neil Young** (Toronto, 1945). Entre los numerosos compositores de la canción europea pueden nombrarse **Charles Trenet** (Narbonne, Languedoc, Francia, 1913; París, 2001), Édith Giovanna Gassion o **Édith Piaf** (París, 1915; París, 1963), **Boris Vian** (Ville-d'Avray, cerca de París, Francia, 1920; París, 1959), **Georges Brassens** (Sète, Languedoc, Francia, 1921; Crespières, Yvelines, cerca de París, 1981), Varenagh Aznavourian o **Charles Aznavour** (París, 1924), François Silly o **Gilbert Bécaud** (Toulon, Provenza, Francia, 1927; París, 2001), **José Afonso** (Aveiro, Portugal, 1929; Setúbal, Portugal, 1987), **Jacques Brel** (Bruselas, Bélgica, 1929; Bobigny, cerca de París, Francia, 1978), **Wolf Biermann** (Hamburgo, Alemania, 1936), Ramón Pelejero o **Raimon** (Xàtiva, Valencia, España, 1940), **Joan Manuel Serrat** (Barcelona, Cataluña, España, 1943) y Steven Georgiou o **Cat Stevens** (Londres, 1947), algunos de ellos también letristas, y todos ellos también intérpretes. Como se observa en esta arbitraria selección, hay una mayoría de creadores de habla

francesa, lo cual tiene su razón de ser en la importancia que París le da durante al menos el siglo XX al afianzamiento de una canción que coincida con los límites del estado-nación, y que responda a un idioma francés estandarizado que asegura la homogeneidad del terrorio limitado por esas fronteras políticas. La Alemania de la segunda posguerra será resistente a apoyar movimientos de canción con identidad, puesto que el concepto de identidad basado en las tradiciones ha sido cargado de contenidos muy negativos por los ideólogos del nazismo. Italia favorecerá el festivalismo, en el que descollarán cantantes excepcionales (sobre todo mujeres: Ornella Vanoni, Mina, Milva), cuyos suministradores de canciones serán esos fabricantes integrados a la maquinaria industrial. Las propuestas más independientes respecto a los imperativos mercenarios – o simplemente monetaristas – vendrán de parte de creadores e intérpretes que lucharán en defensa de la calidad compositiva, tales como **Giovanna Marini** (Roma, 1937), **Luigi Tenco** (Cassine, Alessandria, Piamonte, 1938; San Remo, Liguria, 1967), **Fabrizio De André** (Pegli, Génova, 1940; Milán, 1999) y **Lucio Dalla** (Bolonia, 1943). En España, la canción toma – especialmente en la década del 1960 – un carácter de resistencia frente a la opresión franquista, a la vez que vehiculiza las ansias de autonomía de los distintos territorios del estado español. Un movimiento pan-céltico plantea un rescate idealizado de "lo celta" en la Bretaña francesa y en otras distintas regiones asimiladas a estados-nación. Hacia el fin del siglo, en la República de Irlanda, **Sinéad O'Connor** (Dublín, 1966) parece abrir una senda diferente. En Inglaterra, un noble folclorismo sin mucho eco en las masas, parece ser por un buen tiempo la apuesta fuerte de ciertos sectores marxistas.

José Afonso en 1971.

El movimiento folclorístico adquirirá gran importancia en América, con dos vertientes generales ideológicamente opuestas: una entre conservadora y reaccionaria, añorando un pasado idílico mitificado, y otra progresista y cuestionadora de la realidad, comprometida con sectores políticos o, a veces, con movimientos revolucionarios. En América Latina, muchas expresiones mesomusicales se mantendrán,

de un modo u otro, al margen de la mecánica social de la música popular pequeñoburguesa, integrada al concepto europeo occidental de música popular y a su funcionamiento industrial-comercial, simplemente porque muchos aspectos de las estructuras socioculturales del continente son diferentes de la estructura clasista europea. El fenómeno trovadoresco, extinguido en Europa probablemente desde antes de la conquista del "nuevo" continente, se mantendrá vigente a lo ancho y a lo largo de América, incluso, a menudo, en sus expresiones más complejas de desafío entre contendientes. Personajes como el argentino **Gabino Ezeiza** (Buenos Aires, 1858; Buenos Aires, 1916) en el pasaje del siglo XIX al XX, o como el mexicano **Arcadio Hidalgo** (hacienda de Nopalapan, Veracruz, 1893; Minatitlán, Veracruz, 1984), el peruano **Nicomedes Santa Cruz** (Lima, 1925; Madrid, 1992) o el uruguayo **Carlos Molina** (campaña de Cerro Largo, 1927; Montevideo, 1998), son algunos de los muchos pilares de esta fascinante tradición, que en el pasaje del siglo XX al XXI sigue vigente, tozudamente.

Estados Unidos y Canadá vivirán, especialmente durante las décadas del 1950 y 1960, un florecimiento de músicas populares basadas en el rescate de materiales del folclore, es decir de las músicas populares sobrevivientes del pasado y de las estructuras musicales populares heredadas de esa tradición mestiza – y de las vertientes del mestizamiento, incluida en alguna medida la indígena –. Entre las figuras salientes pueden mencionarse Woodrow o **Woody Guthrie** (Okemah, Oklahoma, 1912; Nueva York, 1967) y Peter o **Pete Seeger** (Nueva York, 1919), y también Robert Allen Zimmerman o **Bob Dylan** (Duluth, Minnesota, 1941), discípulo de éstos, que hacia 1965 tomará otros rumbos, incorporando recursos del rock y del blues.

En buena parte de la América hispana, el folclorismo tendrá una fuerza mayor, y una historia más prolongada. En Argentina y Uruguay, donde data de fines del siglo XIX, se extenderá, con altibajos, durante buena parte del siglo XX. Las figuras más importantes de este proceso en la segunda posguerra son el argentino Héctor Roberto Chavero o **Atahualpa Yupanqui** (Campo de la Cruz, cerca de Pergamino, provincia de Buenos Aires,

Atahualpa Yupanqui en París, en 1983.

1908; Nimes, Francia, 1992) y la chilena **Violeta Parra** (San Carlos, Ñuble, 1917; Santiago, 1967). Tanto Yupanqui como Parra lograrán amalgamar estilísticamente giros y gestos de un gran ámbito geográfico, generando un par de modelos austeros y profundos que tendrán enorme influencia dentro y fuera de las fronteras de sus países, y que trascenderán largamente el esquema folclorístico. Como en otros numerosos casos de compositores americanos de música popular, su excepcional fuerza creativa llegará a ser de mayor envergadura que la de sus connacionales compositores de música culta. En otros países y otras generaciones – antes y después –, podemos mencionar, entre muchos importantes creadores de canciones, a **Miguel Matamoros** (Santiago de Cuba, 1894; Santiago de Cuba, 1971), a **José Asunción Flores** (Asunción, Paraguay, 1904; Buenos Aires, Argentina, 1972), y a **Simón Díaz** (Barbacoa, Guárico – hoy Aragua –, Venezuela, 1928), los dos últimos poseedores de una formación como músicos cultos.

Violeta Parra con su guitarra, hacia 1958.

En el campo de la canción, movimientos que surgen embanderados como progresistas suelen, como en música culta, desembocar en procesos estéticamente conservadores. Tal es el caso de buena parte de la así llamada "nueva canción" latinoamericana que toma cuerpo hacia 1970. Figuras como **Víctor Jara** (Chillán Viejo, Chile, 1932; asesinado en Santiago de Chile, 1973), **Pablo Milanés** (Bayamo, Cuba, 1943) y **Silvio Rodríguez** (San Antonio de los Baños, 1946) son ejemplos de creadores e intérpretes que logran, en esa ambigüedad, un particular eco masivo en sectores sociales amplios, y en especial en el estudiantado universitario.

El Caribe derrama sobre el mundo una larga sucesión de especies musicales. Cuba, en especial, es por varias décadas un excepcional semillero de músicas y danzas. Tras figuras como **Ernesto Lecuona** (Guanabacoa, 1896; Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias, 1963), que se expresa también en el terreno de la música culta, y que logra buen eco en los países metropolitanos, deben mencionarse innovadores tales como **Armando Oréfiche** (La Habana, 1911; Las Palmas de Gran

Canaria, Islas Canarias, 2000), discípulo de Lecuona, en la historia de la rumba y la conga de exportación durante las décadas del 1940 y el 1950, **Enrique Jorrín** (Candelaria, 1926; La Habana, 1987) en la del cha-cha-cha, también en la década del 1950, y **Juan Formell** (La Habana, 1942) en especies más recientes, a partir de 1970. **Dámaso Pérez Prado** (Matanzas, 1916; Ciudad de México, 1989) es la personalidad central en la historia del mambo, una de las expresiones musicales de más originalidad y riesgo formal del siglo, que desarrolla en tierra mexicana a partir de 1950. El bolero, surgido en Santiago de Cuba hacia fines del siglo XIX, conocerá un éxito enorme en toda América Latina, extendiéndose prontamente a Puerto Rico. En México dará lugar, desde la década del 1930, a una contraparte con características propias, con figuras tan interesantes como **Agustín Lara** (Ciudad de México, 1897; Ciudad de México, 1970). Habrá creadores y sobre todo intérpretes importantes de boleros en países tan diversos como Ecuador o Chile. Y especies musicales derivadas o emparentadas con él, como el *feeling* o filin cubano o la bachata dominicana.

Dámaso Pérez Prado.

La excepcional confluencia de danzas cubanas de la década del 1950 dará lugar a un complejo proceso posteriormente al bloqueo que desde comienzos de la década del 1960 decretara Estados Unidos contra la Cuba revolucionaria. En la propia Nueva York, los barrios de alta población caribeña seguirán desarrollando sus músicas bailables, a partir de los modelos cubanos anteriores y también de los contemporáneos, haciéndolos interactuar con especies también caribeñas provenientes sobre todo de Puerto Rico y de República Dominicana, país que producirá, hacia 1990, un notable creador de corta vigencia llamado **Juan Luis Guerra** (Santo Domingo, 1956). La nueva mezcla neoyorquina irá llamándose poco a poco "salsa", e integrará también aportes de otras tierras, como Panamá, donde se destaca **Rubén Blades** (Ciudad de Panamá, 1946). O como Colombia, que ha estado desarrollando versiones propias de lo caribeño. Pero la situación no será tan sencilla, pues Colombia, en su gran diversidad cultural, ha estado proyectando hacia el exterior una danza propia de su territorio, llamada cumbia. Mientras el bloqueo a Cuba genera en los distintos países prohibiciones hacia lo

que de allí proviene, la cumbia irá llenando el hueco, junto a algunas expresiones caribeñas. Al margen del papel de los centros norteños de poder, la cumbia irá teniendo una expansión horizontal, de pueblo a pueblo, y fundamentalmente de clase sometida a clase sometida, convirtiéndose hacia el 2000 en una especie musical bailable de enorme extensión en América Latina, desde las poblaciones mexicanas de Estados Unidos hasta Chile.

Jorge Lazaroff en Montevideo, en 1978.

Como vemos, el tamaño de los países y su cantidad de población no guardan relación directa con la capacidad creativa. El autor de estas líneas no cree pecar por tendencioso al afirmar que, por ejemplo, el pequeñísimo Uruguay genera durante la segunda mitad del siglo XX una música popular notable en lo cuantitativo y en lo cualitativo. Baste mencionar las muy diferenciadas personalidades – de variada masividad y de diversa resonancia fuera de fronteras – de **Alfredo Zitarrosa** (Montevideo, 1936; Montevideo, 1989), **Daniel Viglietti** (Montevideo, 1939), **Eduardo Mateo** (Montevideo, 1940; Montevideo, 1990), **José María Carbajal, El Sabalero** (Juan Lacaze, Colonia, 1943), **Ruben Rada** (Montevideo, 1943), **Jorge Lazaroff** (Montevideo, 1950; Montevideo, 1989), **Jaime Roos** (Montevideo, 1953), **Leo Maslíah** (Montevideo, 1954), **Rubén Olivera** (Montevideo, 1954), **Fernando Cabrera** (Montevideo, 1956) y **Mauricio Ubal** (Montevideo, 1959), varios de ellos con formación en el terreno de la música culta. **Rubén Lena** (Treinta y Tres, 1925; Treinta y Tres, 1995), uno de los contadísimos autores que no actúan como intérpretes, vehiculiza casi toda su producción, durante un cuarto de siglo, a través del popularísimo dúo Los Olimareños.

Es interesante observar en América la fuerte presencia femenina entre los compositores de música popular relevantes. Al margen de la figura de Violeta Parra (y de intérpretes de gran peso como Mercedes Sosa y Elis Regina), son mujeres varias de las personalidades creadoras más reconocidas de América Latina, como la brasileña Francisca Edwiges o **Chiquinha Gonzaga** (Río de Janeiro, 1847; Río de Janeiro, 1935) y la boliviana **Matilde Casazola** (Sucre, 1943),

a un siglo de distancia una de la otra, o las mexicanas **María Grever** (León, Guanajuato, 1884; Nueva York, 1951) y **Consuelo Velázquez** (Ciudad Guzmán, Jalisco, 1920), o la peruana María Isabel o **Chabuca Granda** (Junín, 1920; Miami, Estados Unidos, 1983). Como ejemplos de compositoras de la América del Norte (fuera, también, de intérpretes notables como Joan Baez y Janis Joplin), valgan **Buffy Sainte-Marie** (reserva Cree en Qu'Appelle Valley, provincia de Saskatchewan, Canadá, 1941), hija de padres indígenas, y Roberta Joan Anderson o **Joni Mitchell** (Alberta, Canadá, 1943).

La larga historia del jazz (fabricada en buena medida por teóricos franceses para encajonar productos provenientes de los Estados Unidos) se inicia alrededor de 1917, año en que parece afirmarse ese término en relación con ciertas músicas mulatas del sur de ese país. Curiosamente, ese sur es – todavía en esa época, a un siglo de su incorporación a la federación de estados – culturalmente definible como latinoamericano, tal como lo señalara Ernest Borneman, y muchas de las figuras fundacionales de lo que más tarde será conocido por jazz pertenecen a esa cultura. La gradual expansión del fenómeno al resto de los estados hará que, en las décadas siguientes, se trate de una corriente musical de todos los Estados Unidos. En esa historia del jazz hay figuras de gran peso creativo como Ferdinand Joseph LaMothe o **Jelly Roll Morton** (Gulfport, Louisiana, 1885; Los Ángeles, California, 1941), **Duke** o Edward Kennedy **Ellington** (Washington, Distrito de Columbia, 1899; Nueva York, 1974), **Dizzy** o John Birks **Gillespie** (Cheraw, Carolina del Sur, 1917; Englewood, Nueva Jersey, 1993), **Thelonious Monk** (Rocky Mount, Carolina del Norte, 1920; Englewood, Nueva Jersey, 1982), Charles o **Charlie Parker** (Kansas City, 1920; Nueva York, 1955), **John Coltrane** (Hamlet, Carolina del Norte, 1926; Nueva York, 1967) y **Ornette Coleman** (Fort Worth, Texas, 1930), y muchísimos intérpretes e improvisadores importantes que dejan su impronta en el proceso creativo, como **Louis Armstrong** (Nueva Orleáns, 1900; Nueva York, 1971), **Coleman Hawkins** (Saint

Duke Ellington.

Joseph, Missouri, 1904; Nueva York, 1969), William o **Count Basie** (Red Bank, Nueva Jersey, 1906; Hollywood, California, 1984), **Stan** o Stanley Newcomb **Kenton** (Wichita, Kansas, 1911; Los Ángeles, California, 1979), **Miles Davis** (Alton, Illinois, 1926; Santa Mónica, California, 1991), **Sony** o Theodore Walter **Rollins** (Nueva York, 1930), **Albert Ayler** (Cleveland, Ohio, 1936; Nueva York, 1970) y Vernon o **Archie Shepp** (Fort Lauderdale, Florida, 1937), también dramaturgo. Paralelamente al jazz, la mezcla con la cultura africana produce en Estados Unidos una corriente musical más uniforme, conocida como *blues*, que, al margen de su importancia en su propio territorio, gravitará fuera de fronteras especialmente en la segunda mitad del siglo, debido sobre todo a su influencia en diversas etapas del rock.

El rock, que será incorporado por muchos teóricos a esa historia del jazz, tiene también, como vimos, un complejo proceso constitutivo. La etiqueta rock and roll empieza a ser utilizada hacia mediados de la década del 1950 para designar una rara mescolanza, no demasiado homogénea, de – fundamentalmente – folclorismo estadounidense difuso (*country and western*) y de rhythm and blues (que era ya de por sí una categoría en la que convergían diversas expresiones afroestadounidenses como ciertos grupos vocales anteriores a la segunda guerra mundial, los grupos evangélicos de *gospel* y los coros de las iglesias de los guetos negros, y hasta quizás los blues), con coreografías que irán cambiando tras pocos años de vigencia. La eclosión del rock coincidirá con el aumento de la capacidad adquisitiva de una franja societaria hasta entonces desplazada, producido por la guerra de Corea. Los ídolos de ese lanzamiento, como **Bill Haley** (Highland Park, Michigan, 1925; Harlingen, Texas, 1981), originario de tiendas folclorísticas, o **The Platters**, un grupo vocal surgido de la tradición de coros religiosos negros, tendrán un período de prestigio breve. Pero, una vez demostrado su fuerte potencial dentro y fuera de los Estados Unidos, los Richard Penniman o **Little Richard** (Macon, Georgia, 1932) de la primerísima hora, de salvaje canto no temperado, serán rápidamente sustituidos, gracias a la fuerza de las grandes empresas discográficas, por los más manejables **Elvis Presley** (East Tupelo, Mississippi, 1935; Memphis, Tennessee, 1977) de la etapa de afirmación mundial, de acuerdo con el principio europeo occidental de domesticación de los productos a ser impuestos al área de dominio colonial. Pero este proceso será en algunos casos

John Lennon hacia 1969.

intrincado, pues algunos jóvenes roqueros del norte de Inglaterra, especialmente los Beatles **John Lennon** (Liverpool, 1940; Nueva York, 1980) y **Paul McCartney** (Liverpool, 1942), al tiempo de introducir elementos culturales de las Islas Británicas en "su" rock, lograrán – como vimos – saltar la barrera y conectarse directamente con los discos estadounidenses "de la raza" y también con materiales caribeños, restableciendo así un vínculo con las fuentes de allende el océano. Un papel complementario será asumido por Michael Phillip o **Mick Jagger** y **Keith Richards** (ambos nacidos en Dartford, Inglaterra, 1943), de **The Rolling Stones**. El movimiento roquero británico llegará a ser tan fuerte que se transformará para Estados Unidos en una "invasión británica" y, por un tiempo, logrará que Europa vuelva a disputar el poder en materia de centro exportador de música popular.

Pese a su radiación mundial – con ecos de distinta entidad en regiones muy diferentes –, la historia del rock permanecerá fundamentalmente compartida entre los Estados Unidos y Gran Bretaña. Distintas etapas se sucederán en este tronco musical, década a década. Habrá a menudo posturas progresistas, pero también posturas regresivas, y habrá varias figuras inclasificables. Entre los numerosísimos compositores importantes, pueden mencionarse en Estados Unidos, fuera de los muchos grupos que – en mayor o menor medida – produjeron composiciones colectivas, Francis Vincent o **Frank Zappa** (Baltimore, Maryland, 1940; Laurel Canyon, Los Ángeles, California, 1993), **Otis Redding** (Dawson, Georgia, 1941; Madison, Wisconsin, 1967), **Roger McGuinn** (Chicago, 1942) de **The Byrds**, **Jimi Hendrix** (Seattle, estado de Washington, 1942; Londres, 1970), Lewis Alan o **Lou Reed** (Freeport, Long Island, Nueva York, 1942) de **Velvet Underground**, **Patti Smith** (Chicago, 1946), **Bruce Springsteen** (Freehold, Nueva Jersey, 1949), Prince Rogers Nelson o **Prince** (Minneapolis, 1960), y **Kurt Cobain** (Aberdeen, Washington, 1967; Seattle, Washington, 1994) de **Nirvana**. Y en Gran

Bretaña, **Peter Townshend** (Londres, 1945) de **The Who**, David Robert Jones o **David Bowie** (Brixton, Londres, 1947), Gordon Sumner o **Sting** (Wallsend, Inglaterra, 1951) de **The Police** (y luego independiente), **David Byrne** (Dunbartin, Escocia, 1952) de **Talking Heads**, y John Mellors o **Joe Strummer** (Angora, Turquía, 1952) de **The Clash**.

El enorme territorio del Brasil se constituirá en un rico semillero de músicas populares, que lograrán proyectarse al mundo en distintas etapas de su proceso interno. El esquema francés de afirmación del territorio del estado-nación por medio del idioma será imitado por Brasil, el que, hacia mediados de la década del 1950, unificará en la música cantada – popular y culta – una pronunciación homogeneizada del portugués brasileño, vinculada con propuestas del musicólogo e ideólogo Mário de Andrade. Entre los principales compositores que surgen allí deben ser mencionados Alfredo da Rocha Viana Filho o **Pixinguinha** (Río de Janeiro, 1897; Río de Janeiro, 1973), Ary o **Ari Barroso** (Ubá, Minas Gerais, 1903; Río de Janeiro, 1964), **Noel Rosa** (Río de Janeiro, 1910; Río de Janeiro, 1937), **Dorival Caymmi** (Salvador, Bahía, 1914), Antônio Carlos Brasileiro Jobim o **Tom Jobim** (Río de Janeiro, 1927; Nueva York, 1994), **Caetano Veloso** (Santo Amaro, Bahía, 1942), Gilberto Passos Gil Moreira o **Gilberto Gil** (Salvador, Bahía, 1942), **Milton Nascimento** (Río de Janeiro, 1942), y especialmente Francisco o **Chico Buarque** de Hollanda (Río de Janeiro, 1944). Todos ellos se caracterizan por un elevadísimo grado de refinamiento, que caracteriza por otra parte a los que son solamente intérpretes, como Orlando Silva antes de la segunda guerra mundial y João Gilberto después de ésta. Los movimientos renovadores que se suceden en las décadas del 1950 y 1960 (*bossa nova*, tropicalismo) afirman una acentuada sensibilidad con respecto al valor sonoro del texto.

Chico Buarque y Daniel Viglietti en Montevideo, en octubre de 1999.

Y el cine

En el nuevo territorio de creación musical que aporta el cine, aun cuando la música culta ocupa allí algunos espacios, el peso mayor lo tiene la música popular, si bien a menudo se da un territorio en el que se mezclan muchos elementos de lenguaje tomados de la música culta – principalmente la del siglo XIX y las primeras décadas del XX – con otros propios de la mesomúsica. Es que la idea de música de cine es en sí una invención no demasiado lógica, surgida en tiempos del cine mudo (que era mudo pero no silencioso) como hija de la confluencia de la opereta, la música de balé y la música de circo. En este terreno ambiguo, puede mencionarse entre los compositores más apegados al lenguaje culto, además de algunos nombres ya citados como **Serguei Prokófiev** y **Georges Auric**, a **Giovanni Fusco** (Sant'Agata dei Goti, Benevento, Italia, 1906; Roma, 1968), **Nino Rota** (Milán, Italia, 1911; Roma, 1979), **Bernard Herrmann** (Nueva York, 1911; Hollywood, California, 1975), **Maurice Jarre** (Lyon, Francia, 1924) y **Mikis Theodorakis** (Quío, Grecia, 1925). Y entre los compositores que se mueven en un territorio más apegado al lenguaje popular, ayudando quizás a inventarlo, se cuentan **Joseph Kosma** (Budapest, Hungría, 1905; París, 1969), **Elmer Bernstein** (Nueva York, 1922), y especialmente **Ennio Morricone** (Roma, Italia, 1928).

Música electroacústica en vivo: Gordon Mumma interpretando su "Hornpipe" (1967) en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York, en febrero de 1972, con recursos electrónicos en tiempo real.

12
La tecnología

Los procedimientos de grabación y de trasmisión inciden tanto en la ecología de la música popular como en la de la música culta, profundizando en este caso la fijación consumista del pasado histórico hasta lo inverosímil. Pero la evolución tecnológica tiene también otros aspectos que influyen en el pensamiento creativo del siglo XX.

La electrónica permite el surgimiento en las décadas del 1920 y 1930 de algunos instrumentos musicales nuevos, que parten básicamente de la válvula de radio. El primero de ellos (1920/1921) es creado por el físico soviético **Lev** Serguéievich **Termin** o Leon Theremin (San Petersburgo, Rusia, 1896; Moscú, URSS, 1993): se llama "eterófono" o "thereminvox" o "theremin" a secas y llega a ser industrializado en los Estados Unidos. El movimiento de las manos del intérprete ante dos antenas permite variar la altura y la intensidad de un sonido de timbre fijo (originariamente un espectro cercano al de la onda sinusoidal, es decir al de una única frecuencia fundamental sin componentes adicionales). Al invento de Termin le siguen varios en cascada: el "esferófono" (1926) de **Jörg Mager** (Eichstätt, Baviera, Alemania, 1880; Aschaffenburg, Baviera, Alemania, 1939), las "ondas martenot" (1928) de **Maurice Martenot** (París, 1898; Clichy, cerca de París, 1980) y el "trautonium" (1930) de **Friedrich Trautwein** (Würzburg, Baviera, Alemania, 1888; Düsseldorf, R. F. de Alemania, 1956), y algunos otros de menor aceptación, así como varias propuestas de

Lev Termin (Leon Theremin) tocando su theremin en 1927.

electrificación o electronificación de instrumentos de la tradición europea (órgano, piano, guitarra, etcétera). Existe incluso un antecedente previo a la invención de la válvula de radio: el "telarmonio" o "telharmonium" (1901) de **Thaddeus Cahill** (Mount Zion, Iowa, Estados Unidos, 1867; Nueva York, 1934), un artefacto electromecánico que funcionaba a partir de dínamos y se escuchaba por vía telefónica.

Después de la segunda guerra mundial, el lanzamiento (hacia 1950) de los grabadores de cinta magnética y el grado de desarrollo de la electrónica harán posible la aplicación orgánica de una suma de iniciativas de la primera mitad del siglo, incluidas las experiencias de Russolo y Vértov y los planteos conceptuales de Varèse. El ingeniero y músico aficionado **Pierre Schaeffer** (Nancy, Lorena, Francia, 1910; Les Milles, Provenza, Francia, 1995) liderará un grupo de técnicos y compositores en París, preocupándose excesivamente por la publicitación de su nombre. El físico **Werner Meyer-Eppler** (Amberes, Bélgica, 1913; Bonn, R. F. de Alemania, 1960) dará origen a otro grupo en Colonia, R. F. de Alemania, con un punto de apoyo inicial en los cursos de música nueva de Darmstadt y en Bruno Maderna. Las emisoras de radio públicas (RTF y WDR) se prestarán en ambos casos a financiar las iniciativas, en un principio muy onerosas. En Estados Unidos habrá un punto de partida en un pionero

Un estudio electroacústico "clásico": el Bregman del Dartmouth College en Hanover, Estados Unidos.

estudio privado del matrimonio de **Louis Barron** (Minneapolis, Estados Unidos, 1920; Los Ángeles, California, 1989) y Charlotte Wind o **Bebe Barron** (Minneapolis, 1927). Poco después, serán las universidades (Princeton y Columbia) las que respaldarán en Nueva York la iniciativa paralela de **Otto Luening** (Milwaukee, Wisconsin, Estados Unidos, 1900; Nueva York, 1996) y **Vladimir Ussachevsky** (Hailar, Manchuria, 1911, nacionalizado estadounidense; Nueva York, 1990).

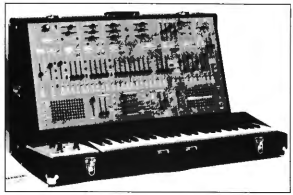
Éste es el nacimiento de lo que se dará en llamar "música electroacústica" (o "música electrónica"), expresión que englobará a todas las vías de composición que utilicen procedimientos electrónicos de generación o de modificación de sonidos, y/o que manipulen grabaciones de sonidos (generados electrónicamente o bien grabados en un medio natural "acústico" por medio de un micrófono). Durante las primeras décadas de este proceso la cinta magnética permitirá (mucho más amplia y libremente que los cilindros y los discos de Vértov y de otros experimentadores que lo sucedieron en las décadas del 1920 y 1930) elaborar los materiales sonoros ya sea por yuxtaposición (o sea montaje) o por superposición (o sea mezcla), ya sea por inversión (del sentido de lectura) o por cambio de la velocidad de pasaje, además del filtrado de determinadas franjas de frecuencias, la adición de reverberación (o de eco), la alteración del perfil dinámico y la intermodulación que permiten los recursos "pasivos". Todo material sonoro será pasible de ser utilizado por el compositor: todo material que pueda ser grabado a través de un micrófono y todo material que pueda ser generado electrónicamente. Alguien lanzará en los primeros años, cual marca de fábrica, la equívoca etiqueta "música concreta", pero ésta será pronto desechada por ese mismo alguien.

Poco a poco, la labor sobre cinta magnética va siendo sustituida por el trabajo en computadoras y aparatos computadorizados, y la grabación analógica por la grabación digital. Aun cuando la utilización de computadoras por parte de los compositores (para fines de estructuración sonora o para calcular aspectos parciales de una composición en partitura) se remonta a la década del 1950, la recurrencia a la informática se acentúa durante las últimas dos décadas del siglo XX, a partir del lanzamiento de las microcomputadoras personales, que disminuyen drásticamente los costos operativos, casi prohibitivos en los comienzos. Convergentemente, se irá haciendo cada vez menor la necesidad de estudios onerosos, sustituibles en gran parte de sus posibilidades por los estudios domésticos de los propios compositores.

En América Latina, los primeros estudios de la etapa "primitiva" surgirán en 1956 y tendrán carácter provisorio: el que instalará en Río de Janeiro **Reginaldo de Carvalho** (Guarabira, Paraiba, Brasil, 1932), con el apoyo del Instituto Villa-Lobos, y el fundado en la Universidad Católica de Santiago de Chile por los ingenieros y compositores **Juan Amenábar** (Santiago de Chile, 1922; Santiago de Chile, 1999) y **José Vicente Asuar** (Santiago de Chile, 1933). La Argentina conquistará en 1960 un estudio estable en el seno de la Universidad Nacional de Buenos Aires, dirigido por el compositor **Francisco Kröpfl** (Temesvár, Hungría, 1928, nacionalizado argentino), y un segundo en 1964 en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella, también en Buenos Aires, estudio en el que será decisiva la inventiva tecnológica del ingeniero **Fernando von Reichenbach** (Buenos Aires, 1930).

La música electroacústica va a tener, desde un comienzo, una segunda vertiente general (además de la representada por la música compuesta sobre cinta magnética): la música electroacústica en vivo (*live electronics*). Esta última no presenta, en principio, cambios en su mecanismo de concepción respecto de la música instrumental de la tradición europea: en lugar de componerse para violín, flauta y trombón, se compone para sus equivalentes de la era tecnológica o para violín, flauta y trombón más dispositivos electrónicos que actúan sobre éstos o interactúan con ellos. En cambio, la música creada sobre cinta magnética y fijada en ella (o sobre cualquier otro soporte que permita registrar el sonido en forma analógica o digital) genera nuevas situaciones sumamente importantes: por primera vez en muchos siglos, el compositor evita (y – más aún – elimina de raíz) la mediación del intérprete en su necesidad de comunicación con sus semejantes. Su producto queda fijado – convertido ya en sonido y no en signos a ser interpretados por un tercero –, de una vez y definitivamente. La única interferencia entre él y su público son los aparatos reproductores, que heredan el privilegio de ser denostados cada vez que algo suena mal.

En la década del 1960 la sustitución de la válvula por el transístor permitirá pensar en reducir un armario al tamaño de una pequeña caja. El voluminoso, pesado y caro sector de generación y modificación electrónica del estudio de música electroacústica de la década anterior podrá caber en la década del 1970 en una maleta. A esa maleta se le llamará "sintetizador", palabra que proviene de unos aparatos experimentales de la década del 1950 construidos para "sintetizar" espectros sonoros con fines de investigación acústica. El primer



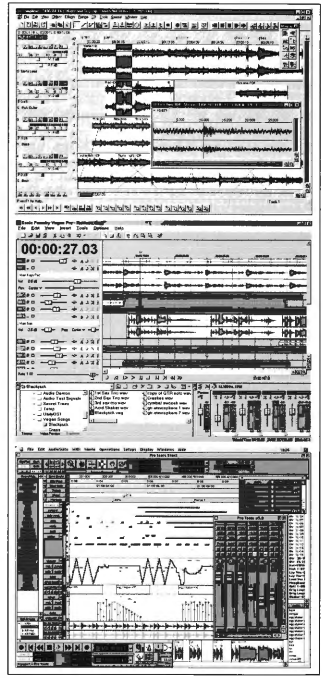
Un sintetizador "clásico" de 1970: el Arp 2600.

sintetizador portátil será construido en Italia en 1962 por **Paolo Ketoff** (Roma, 1930). Entre otras figuras importantes en el primer desarrollo tecnológico referido a los sintetizadores pueden ser mencionados los estadounidenses **Robert Moog** (Nueva York, 1934) y **Donald Buchla** (Southgate, California, 1937) y el inglés **Peter Zinovieff** (Londres, 1933). En Canadá, **Hugh Le Caine** (Port Arthur, Ontario, 1914; Ottawa, 1977) hará valiosos aportes trabajando aisladamente, en su domicilio primero y luego en instalaciones del Consejo Nacional de Investigaciones, en Ontario.

Peter Zinovieff ante su Synthi 100 en su estudio de Londres, hacia 1970.

El sintetizador empezará a interesar no sólo a los compositores del área culta sino también a los músicos populares – compositores o intérpretes –, y este hecho hará posible una producción en serie y por lo tanto un abaratamiento de cada unidad, lo cual se irá acentuando en las décadas del 1980 y 1990 por manes de la evolución tecnológica y de la computadorización de los dispositivos. Por otra parte, la levedad y el reducido volumen de los nuevos aparatos incrementará el interés por la música electroacústica en vivo. A los sintetizadores y a las "máquinas de ritmo" se agregarán los "secuenciadores", unos dispositivos que permitirán grabar ordenadamente valores de alturas y duraciones, que los sintetizadores podrán tocar automáticamente. En 1983, un convenio entre los fabricantes japoneses y estadounidenses de sintetizadores pondrá en funcionamiento el acuerdo internacional conocido como MIDI, que permite conectar entre sí – y comunicarse – aparatos de diferentes marcas. Un aporte especialmente significativo será el de los *samplers* o muestreadores, que permitirán manipular fragmentos de grabaciones de sonidos de cualquier origen, replanteando así, poco a poco, los límites del concepto mismo de legitimidad del uso de materiales generados por terceros.

Una apertura tecnológica diferente estará dada por la utilización compositiva de las computadoras. En la década del 1950 se recurrirá a las todavía costosísimas computadoras para resolver etapas creativas diversas en algunos trabajos pioneros (Xenakis en Europa, otros menos relevantes en Estados Unidos) de elevadísimo costo. Los intentos aumentarán en la década siguiente en forma discreta (algunos compositores continuarán las experiencias de utilización de computadoras en la planificación de partituras) y habrá algunos casos de creatividad insólita. Hacia 1970 la proliferación de sintetizadores y el gran abaratamiento de las computadoras permitirá pensar en asociar éstas con aquéllos a fin de usar las computadoras o sus circuitos parciales como comandos de las operaciones de generación y modificación de sonidos (si bien la asociación de conceptos ya estaba planteada hacia 1950 en los dispositivos construidos por Louis Barron). Los sintetizadores incorporarán con naturalidad circuitos computadorizados en distintos niveles. Hacia 1980, en vísperas de la era de la microcomputadora personal, serán ya numerosos en Europa y Estados Unidos los estudios equipados con computadoras de tipo "mediano" o "pequeño", y varios compositores empezarán a utilizar los recursos combinados de sintetizadores y computadoras en ejecuciones en vivo en tiempo real. En la década del 1990 se dará un

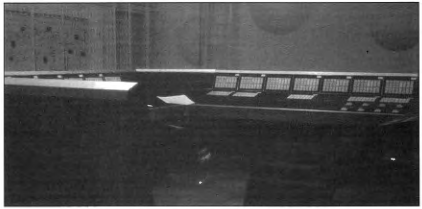


Pantallas de computadora personal con tres programas para la elaboración del sonido (Samplitude, Vegas Pro y ProTools), hacia 2000.

rápido desarrollo – y hasta un florecimiento – de programas informáticos para manipular sonido en computadoras personales, favoreciendo y potenciando la composición electroacústica en el ámbito doméstico.

La era de la informática va a tener también sus varios abridores de caminos, entre los que pueden ser mencionados **Max Vernon Mathews** (Columbus, Nueva York, 1926), **John Chowning** (Salem, Nueva Jersey, Estados Unidos, 1934), **Jean-Claude Risset** (Le Puy, Velay, Francia, 1938), **Jon Appleton** (Los Ángeles, California, 1939) y **Charles Dodge** (Ames, Iowa, Estados Unidos, 1942).

La nueva tecnología va influyendo poco a poco el pensamiento compositivo, a la vez que la nueva música va nutriendo el pensamiento que genera esa tecnología, en un permanente proceso de realimentación. Tal como ocurrió siempre, en todas las culturas del hombre.



Un gran estudio computadorizado en 1970: vista parcial de la sala de control remoto del Elektronmusikstudion de Estocolmo.

Apéndice:

Síntesis de la clasificación Hornbostel-Sachs de instrumentos musicales

Ver página 21.

Los defensores del sistema Dewey estiman que, como dice Carlos Vega, su primera ventaja "es que siempre y por todos los intersticios está abierto al infinito". Esto no es tan así, sin embargo – y lamentablemente –, y ha significado sí infinitos dolores de cabeza a sucesivas generaciones de bibliotecólogos del mundo entero. Pero Hornbostel y Sachs logran aplicarla, en términos generales, con una buena cuota de sentido común. Después del primer número de cada una de las cinco clases, se va agregando un dígito a la derecha por cada subdivisión. A menudo se llega a categorías que son naturalmente dicotómicas, mutuamente excluyentes y exhaustivas. Pero a veces no. Y no siempre la clasificación es parejamente consistente. En todo caso, un sistema de ordenamiento que permite dividir idiófonos (1.) en idiófonos de golpe (1.1.), pulsación (1.2.), fricción (1.3.) y soplo (1.4.), idiófonos de golpe (1.1.) en idiófonos de golpe directo (1.1.1.) e indirecto (1.1.2.), e idiófonos de golpe directo (1.1.1.) en idiófonos de entrechoque (1.1.1.1.) y de percusión (1.1.1.2.), y así sucesivamente, resulta un logro tan contundente que asegura su difusión y su atractivo, aunque la razón del segundo dígito no sea la misma en las diferentes clases.

En esta síntesis, hemos separado los dígitos sucesivos uno por uno mediante puntos, por considerar que esta forma de utilización del criterio de clasificación decimal es menos confusa que la habitual,

que los agrupa, en principio, de tres en tres, y porque evita que se lea, por ejemplo, treinta y uno en lugar de tres uno.

Hornbostel y Sachs prefieren, en su propuesta de 1914, agrupar los dígitos. Escriben 111.242.222 (glockenspiel tocado con mazos) o bien 1112.21 (xilófono), agregan guiones a los puntos para algunas subclasificaciones (314.122-4-8, piano, en que 4 es martillos y 8 teclado) y prevén la posibilidad de extender el sistema mediante minuciosos extras (dos puntos, paréntesis recto, signo de suma).

1. **IDIÓFONOS**:
Son materiales inherentemente sonoros, que no necesitan de una tensión adicional.

1.1. **Idiófonos de golpe**: el instrumento se pone en vibración por percusión.

1.1.1. **Idiófonos de golpe directo**: el ejecutante hace él mismo el movimiento del golpe.

1.1.1.1. **Idiófonos de entrechoque**. Ejemplos: platillos, castañuelas, claves xilofónicas.

1.1.1.2. **Idiófonos de percusión**. Ejemplos: litófono chino, teponaztli o tunk'ul y otros tambores de hendidura, marimba mesoamericana, timbila mozambiqueña, bala guineano y otros xilófonos, cristalófono, celesta y otros metalófonos, agogó brasileño, gong, campana, juego de campanas tubulares, bisae de los indios yaqui y otros tambores de agua.

1.1.2. **Idiófonos de golpe indirecto**: la percusión se origina indirectamente, sobre todo como consecuencia de un movimiento de otra índole que hace el ejecutante.

1.1.2.1. **Idiófonos de sacudimiento o sonajas**. Ejemplos: sistro, cascabeles, "ristras" de frutos o pezuñas u otros materiales orgánicos, maracas.

1.1.2.2. **Idiófonos de raspadura**. Ejemplos: matraca, recorreco brasileño, güiro caribeño, jiikúriam de los indios yaqui.

1.1.2.3. **Idiófonos de separación**. Ejemplos: huan-t'u chino, cucharas kashik del Cercano Oriente.

1.2. **Idiófonos de punteado**: lengüetas o plaquitas elásticas fijas por un extremo son encorvadas y luego vuelven a su posición inicial a causa de su elasticidad.

1.2.1. **En forma de marco**: la lengüeta oscila dentro de un marco o de una manija.

1.2.1.1. **De cáscara**. Ejemplo: cricrí melanesio.

1.2.1.2. **Guimbardas**. Ejemplo: trompa de los indios goajiro, seni-pasat de los indios mataco, guimbarda europea.

1.2.2. **En forma de tabla o peine**: las lengüetas están atadas a una tabla, o recortadas en una placa como dientes de peine.

1.2.2.1. **Con lengüetas atadas**. Ejemplos: sanza o mbira del África subsahariana (o Aguisimbia), marímbula del Caribe.

1.2.2.2. **Con lengüetas cortadas**. Ejemplo: cajita de música con mecanismo de relojería.

1.3. **Idiófonos de frotación**: el instrumento se pone en vibración por frotación o fricción.

1.3.1. **De palos o varillas**. Ejemplos: violín de clavos (inventado por Johann Wilde en 1740), piano de clavos (Charles Clagget, 1791), euphon (Ernst Friedrich Chladni, 1790).

1.3.2. **De placas**. Ejemplo: kulepa-ganeg o nunut de Melanesia.

1.3.3. **De vasos o recipientes**. Ejemplos: caparazón de tortuga frotada (distintas etnias indígenas de

América), armónica de cristal (Benjamin Franklin, 1761).

1.4. **Idiófonos de soplo**: el instrumento se pone en vibración por soplo. Ejemplo: piano eólico (Schortmann, 1822).

2. **MEMBRANÓFONOS**:
El sonido es producido por una membrana estirada sobre una abertura. La mayor parte de los membranófonos recibe la denominación de **tambor**. La clasificación prevé subclasificar cada ítem de acuerdo al procedimiento utilizado para adherir la membrana.

2.1. **Membranófonos de golpe**: la membrana es golpeada.

2.1.1. **Membranófonos de golpe directo**: es el propio ejecutante quien hace el movimiento del golpe.

2.1.1.1. **Semiesféricos o en forma de plato**. Ejemplo: timbal europeo.

2.1.1.2. **Tubulares**. Pueden ser cilíndricos (ejemplo: tambor militar europeo), en forma de barril (tambores de conga – conga, tumbadora y quinto – cubanos, tamboriles uruguayos), en forma de doble cono (mrdangam de India), en forma de reloj de arena (kalangu nigeriano, dugdugui bengalí, changko coreano), en forma de copa (darboka, darbukke o tambak islámico), etcétera. En cada uno de estos casos, el tambor puede tener una sola membrana y ser abierto o cerrado en el otro extremo, o tener dos membranas.

2.1.1.3. **De marco**. Ejemplo: pandereta.

2.1.2. **Membranófonos de golpe indirecto**: el tambor es sacudido y la percusión se realiza por golpeteo de bolitas atadas o encerradas, o por causa análoga. Ejemplo: damaru budista, tamborcillo con bolitas – de marco o cilíndrico –.

2.2. **Membranófonos de punteado**: se pulsa una cuerda anudada bajo el centro de la membrana; la cuerda trasmite sus vibraciones a la membrana. Ejemplo: gopī-iantra de Bengala.

2.3. **Membranófonos de frotación**: la membrana se pone en vibración por fricción.

2.3.1. **Con palo**: un palo unido a la membrana se frota, o frota a ésta atravesándola. Ejemplos: etwie de Ghana, rommelpot flamenco, cuíca brasileña.

2.3.2. **Con cuerda**: una cuerda unida a la membrana se frota; la cuerda puede estar fija o ser giratoria. Ejemplo: Waldteufel germano.

2.3.3. **A mano**: se frota la membrana con la mano. Ejemplo: tambor de fricción de Togo.

2.4. **Membranófonos de voz humana**: la membrana se pone en vibración por la emisión de sonidos vocales, y modifica éstos.

2.4.1. **Libres**: se influye directamente sobre la membrana, sin que el viento se acumule en un depósito. Ejemplo: peine con papel de seda.

2.4.2. **De tubos y vasos**: la membrana está en el interior de un tubo o de una caja. Ejemplos: mirlitón africano, cazoo.

3. **CORDÓFONOS**:
El sonido es producido por una o varias cuerdas tendidas entre puntos fijos. Las formas de ejecución (con martillos o palillos, digital, con plectro, por frotación – de arco, de rueda, de cinta –, con teclado, de acción mecánica) constituyen subclasificaciones.

3.1. **Cordófonos simples o cítaras**: un porta-cuerdas solo, o un porta-cuerdas y un cuerpo de resonancia que no es parte de él, separables sin destrucción del aparato musical.

3.1.1. **De barra**: el porta-cuerdas tiene forma de palo.

3.1.1.1. **De porta-cuerdas flexible y arqueado**. Ejemplo: arco musical. Puede la cuerda haber sido desprendida de la corteza del arco mismo y quedar todavía sujeta al arco en los extremos, o bien ser de otra materia que el arco; puede incluso haber más de una cuerda. Puede existir una corredera que abrace la cuerda y la divida en dos partes (nkungu de Angola). Puede haber resonador (mitote de los indios cora, berimbau de barriga del nordeste brasileño); puede ser usada como resonador la cavidad bucal del intérprete (lutantá del Congo, jul de los mayas, yohiri y otros arcos musicales frotados de indígenas de América).

3.1.1.2. **De porta-cuerdas rígido**. Ejemplo: palo musical indochino. Puede haber un resonador – habitualmente de calabaza – único (suleppe de las Célebes) o varios resonadores (vinâ de la India).

3.1.2. **De tubos**: el porta-cuerdas es una tabla abovedada en sentido del ancho.

3.1.2.1. **De tubos enteros**. Ejemplo: cítara tubular de bambú melanesia.

3.1.2.2. **De medios tubos**. Ejemplo: koto japonés.

3.1.3. **De balsa**: el porta-cuerdas está formado por cortes de caña ligados entre sí en forma de balsa. Ejemplo: totombito congoleño y otras cítaras de balsa aguisimbias.

3.1.4. **De tabla**: el porta-cuerdas es una superficie plana o mesa.

3.1.4.1. **De porta-cuerdas paralelo al plano de las cuerdas**. Ejemplos: cítara sin resonador de Borneo, qanún del

Mediterráneo oriental, salterio, dúlcimer, clavicordio, clavichémbalo, piano.

3.1.4.2. **De porta-cuerdas perpendicular al plano de las cuerdas**. Ejemplo: cítara de suelo de Madagascar.

3.1.5. **De cáscara o canal**: las cuerdas corren sobre la abertura de una cáscara o la parte cóncava de un canal. Ejemplo: inanga de los tutsi de Ruanda y de Burundi.

3.1.6. **De marco**: las cuerdas están extendidas libremente dentro de un marco abierto. Ejemplo: kani de los kvu del África occidental.

3.2. **Cordófonos compuestos**: un porta-cuerdas y un cuerpo de resonancia en coherencia orgánica, inseparables sin destrucción del artefacto sonoro.

3.2.1. **Laúdes**: el plano de las cuerdas corre paralelo a la tapa de la caja de resonancia.

3.2.1.1. **De arco**: cada cuerda tiene su propio portador flexible. Ejemplos: nsambi kizonzolo y otros pluriarcos aguisimbios.

3.2.1.2. **De yugo**: el porta-cuerdas es un yugo de dos brazos con travesaño, colocado en el plano de la tapa de la caja de resonancia. Ejemplos: lyra y kithara de la antigüedad griega, crwth medieval británico o rota de arco.

3.2.1.3. **De mango**: el porta-cuerdas es un simple mango. Ejemplos: rabab marroquí, tār iranio, 'ud árabe, laúd europeo, mandolina, balalaika, viola da gamba, violín, guitarra, charango.

3.2.2. **Arpas**: el plano de las cuerdas es perpendicular a la tapa de la caja de resonancia; la línea en que se sujetan las puntas inferiores de las cuerdas corre en dirección al cuello.

3.2.2.1. **De mástil o abiertas**: no tienen estaca anterior; pueden ser de arco o de ángulo. Ejemplos: arpas angulares de la antigua Asiria, arpas arqueadas del antiguo Egipto, saung de Birmania.

3.2.2.2. **De marco**: tienen una estaca anterior. Ejemplos: arpas medievales europeas, arpas criollas latinoamericanas, arpa europea actual.

3.2.3. **Laúdes-arpas**: el plano de las cuerdas corre perpendicularmente respecto a la tapa de la caja de resonancia y la línea de las puntas inferiores delas cuerdas corre perpendicularmente a la dirección del cuello. Ejemplo: cora de Guinea, Senegal, Gambia y Mali.

4. **AERÓFONOS**:
Es fundamentalmente el propio aire el que es puesto en vibración. Ciertas características (con depósito para el viento, con cierre de agujeros, con teclado, con tracción mecánica) son previstas como subclasificaciones.

4.1. **Aerófonos libres**: el aire vibrante no está confinado dentro del instrumento o limitado por él.

4.1.1. **De desplazamiento**: el aire choca contra el filo de un objeto que se mueve en el espacio abierto, o un filo es movido a través del aire. Ejemplos: látigo, hoja de sable.

4.1.2. **De interrupción**: la corriente de aire sufre interrupción periódica.

4.1.2.1. **Autófonos, o lengüetas**: la corriente de aire choca contra una laminilla, que se pone en vibración e interrumpe la corriente periódicamente. Las lengüetas pueden ser de entrechoque (tallo de gramínea hendido), batientes (los más antiguos registros de lengüetas batientes

del órgano europeo) o libres (claxon, armonio, armónica de boca, acordeón, órganos de boca de Asia oriental), o de cinta (el viento choca contra el filo de una cinta extendida).

4.1.2.2. **No autófonos**: el interruptor no es una laminilla. Se han clasificado interruptores que rotan en su propio plano (sirena de agujeros) e interruptores que giran alrededor de un eje (zumbador de los indios kamaiurá y de otras etnias de la Amazonia).

4.1.3. **De explosión**: el aire recibe un único choque de compresión. Ejemplo: cerbatana.

4.2. **Instrumentos de soplo propiamente dichos**: el aire vibrante está limitado por el instrumento mismo.

4.2.1. **De filo o flautas**: una corriente de aire en forma de cinta choca contra un filo.

4.2.1.1. **Sin canal de insuflación**: la corriente es producida por el ejecutante mismo. Pueden ser longitudinales – aisladas (quena del área quechua-aimara) o en juegos (sicus o antara o zampoña de la misma área y otras flautas de Pan o pánicas) – o bien transversales (flauta travesera europea). En cada uno de estos casos, las flautas pueden ser abiertas o cerradas, y con o sin agujeros.

4.2.1.2. **Con canal de insuflación**: una hendidura estrecha o pequeño ducto lleva la corriente de aire, en forma de cinta, contra el borde afilado de un corte lateral. Pueden ser con canal externo –aisladas o en juegos – o con canal interno – aisladas (flauta dulce europea, anata o tarca del área quechua-aimara, pincuyo o pinquillo) o en juegos

(registros de sonido nasal del órgano europeo) –. En cada uno de los casos, las flautas pueden ser abiertas, "medio tapadillo" o "tapadillo", y con o sin agujeros. Entre las de canal interno aisladas se distinguen – además de las abiertas, etcétera – las vasculares o globulares (silbatos zoomorfos de cerámica, ocarina).

4.2.2. **De lengüeta o caramillos**: la corriente de aire accede por descargas a través de laminitas vibrantes añadidas al instrumento en su extremo superior.

4.2.2.1. **Oboes**: dos lengüetas de entrechoque. Pueden ser aislados – de tubo cilíndrico (aulós de la antigüedad griega, cromorno) o cónico (oboe europeo) – o en juegos (doble shahnai de la India).

4.2.2.2. **Clarinetes**: una sola laminita batiente. Pueden ser aislados – de tubo cilíndrico (clarinete europeo) o cónico (saxófonos) – o en juegos (zummâra egipcio).
Las gaitas, que se caracterizan por un depósito que regulariza el volumen de aire, pueden ser tanto clarinetes como oboes; en ellas, los tubos de bordón son en general de lengüeta simple.

4.2.2.3. **De lengüeta libre**: la lengüeta se mueve a través de una abertura exactamente de su tamaño. Pueden ser aislados o dobles, siempre con agujeros (si no, el instrumento es 4.1.2.1.). Ejemplo: caramillos de lengüeta libre del sudeste asiático.

4.2.3. **Trompetas**: a través de los labios vibrantes del ejecutante, la corriente de aire entra por descargas a la columna de aire que hay que poner en vibración.

4.2.3.1. **Naturales**: sin mecanismo para modificar la altura del sonido. Pueden ser de caracol (rappakai japonés, trompeta de los indios campa ashaninga) o de tubo, y en este caso longitudinales (cuerno de los Alpes, lur escandinavo, trutruca mapuche) o transversales (erke de Bolivia y territorios vecinos).

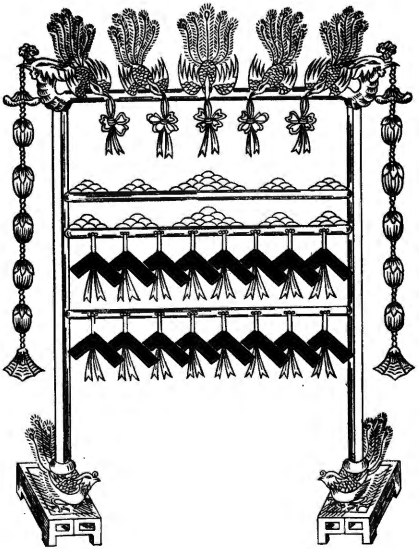
4.2.3.2. **Cromáticas**: con aparato mecánico para cambiar la altura del sonido. Pueden ser con agujeros (clarín o corneta, cornetín de pistón), de varas (sacabuche, trombón de varas) o de válvulas (trompa o corno, trompeta europea).

5. **ELECTRÓFONOS**:
La clasificación de 1914 de Hornbostel y Sachs no prevé esta categoría, pero Sachs la propone a posteriori, si bien no llega a establecer una definición genérica. Descarta, eso sí, aquellos instrumentos en los que se ha sustituido simplemente una acción mecánica por una acción eléctrica.

5.1. **Instrumentos electromecánicos**: las vibraciones son producidas por los medios mecánicos usuales y luego transformadas en vibraciones eléctricas transducidas por un altoparlante. Ejemplos: guitarra eléctrica, bajo eléctrico, piano eléctrico (como el Neo-Bechstein de 1931).

5.2. **Instrumentos electrónicos**: están basados en circuitos electrónicos oscilantes. Pueden ser monofónicos o polifónicos, continuos o por grados (cromáticos o no). Ejemplos: thereminvox, ondas martenot, trautonium, esferófono.

El desarrollo vertiginoso de los electrófonos en los últimos decenios exige obviamente un estudio separado, más pormenorizado y extenso de lo que Hornbostel y Sachs hubieran podido sistematizar en vida.



Litófono chino (pien-ch'ing) del siglo XIX. Las 16 piezas percutibles son idénticas en las longitudes de sus brazos pero diferentes en su espesor.

Índice de nombres citados

Adam de la Halle, **56**
Adams, John, **120**
Adriano, Messes, ver Adrian **Willaert**
Afonso, José, **136**, *136*
Aguirre, Julián, **96**
Albéniz, Isaac, **83**
Albinoni, Tomaso, **73**
Alfonso Ferrabosco I, ver Alfonso **Ferrabosco I**
Ali-zadé, Franguís, **122**
Allende, Pedro Humberto, **105**
Alonso, **62**
Álvarez, Javier, **124**
Ambrosio, **30**
Amenábar, Juan, **150**
Amjad Ali Khan (con Sharda Maharadj y Jharna Das), *27*
Anderson, Laurie, **123**
Anderson, Roberta Joan, ver Joni **Mitchell**
Andrade, Mário de, **144**
Andriessen, Louis, **118**
Anikulapo-Kuti, Fela, **133**
Anka, Paul, **135**
Antheil, George, **104**
Antunes, Jorge, **121**
Aponte Ledée, Rafael, **121**
Appleton, Jon, **154**
Arcadelt, Jakob o Jacques, **64**
Ardévol, José, **104**
Armstrong, Louis, **141**
Arolas, Eduardo, **134**
Ashley, Robert, **119**
Asuar, José Vicente, **150**
Auric, Georges, **106**, **145**
Ayestarán, Lauro, 16, 130
Ayler, Albert, **142**
Aznavour, Charles, **135**
Aznavourian, Varenagh, ver Charles **Aznavour**
Bach, Carl Philipp Emanuel, **74**, 75
Bach, Johann Christian, **74**, **75**
Bach, Johann Sebastian, **73**, **74**, 78
Baez, Joan, **141**
Balakírev, Mili Alexéievich, **83**
Baline, Israel, ver Irving **Berlin**
Banchieri, Adriano, **69**
Barber, Llorenç, **123**
Barbieri, Francisco Asenjo, **81**
Barce, Ramón, **114**
Bardi, Giovanni de', conde de Vernio, 69
Bark, Jan, **118**
Barlow, Klarenz o Clarence, **128**
Barrière, Françoise, **117**
Barron, Bebe, **149**
Barron, Louis, **149**, 152
Barroso, Ari o Ary, **144**
Bartók, Béla, 90, **107**, *107*, 108, 114
Basie, William o Count , **142**
Bazán, Oscar, **121**, 122
Bécaud, Gilbert, **135**
Becerra o Becerra-Schmidt, Gustavo, **110**
Becker, Günther, **115**
Beer, Jakob Liebmann, ver Giacomo **Meyerbeer**
Beethoven, Ludwig van, 10, **42**, **56**, **77**
Bellini, Vincenzo, **77**
Benjamin, George, **124**
Berg, Alban o Alban Johannes Maria, **99**
Bergman, Erik, **104**
Berio, Luciano, **111**
Berlin, Irving, **135**
Berlioz, Hector o Louis Hector, 56, **78**
Bernstein, Elmer, **145**

Bértola, Eduardo, 121, 122
Biermann, Wolf, 136
Binchois, Gilles, 59, 60, 61
Binkley, Thomas, 32
Bizet, Georges o Alexandre-César-Léopold, 79
Blacher, Boris, 104
Blades, Rubén, 139
Bodin, Lars-Gunnar, 117
Body, Jack, 127
Boecio, 28
Boehmer, Konrad, 119
Boito, Arrigo, 79
Bolaños, César, 121
Bologna, Jacopo da, ver **Jacopo** da Bologna
Borneman, Ernest, 141
Borodín, Alexandr Porfírievich, 83
Boulez, Pierre, 111
Bowie, David, 144
Braga, Francisco, 96
Brahms, Johannes, 82
Brant, Henry Dreyfus, 109
Brassens, Georges, 135, *135*
Brecht, Bertolt, 108
Brel, Jacques, 136
Bretón y Hernández, Tomás, 81
Breuker, Willem, 119
Brindus, Nicolae, 117
Britten, Benjamin, 105
Brouwer, Leo, 121
Brown, Earle, 116
Bruckner, Anton,
Buarque de Hollanda, Chico o Francisco, 144, *144*
Buchla, Donald, 151
Budón, Osvaldo, 125
Bull, John, 67, 68
Busoni, Ferruccio, 98, 102, 108
Bussotti, Sylvano, 114
Buxtehude, Dietrich, 70
Byrd o Byrde, William, 68
Byrne, David, 144
Caba, Eduardo, 105
Cabezón, Félix Antonio de, 64
Cabrera, Fernando, 140
Caccini, Giulio, 69
Cáceres, Eduardo, 124
Cage, John, 110, *110*
Cahill, Thaddeus, 148
Camargo Guarnieri, Mozart, ver Mozart Camargo **Guarnieri**
Campra, André, 71
Canaro, Francisco, 134
Carbajal, José María, 140
Cardew, Cornelius, 117
Carissimi, Giacomo, 70
Carlomagno, 30
Carrillo, Julián, 106
Carter, Elliott, 110
Carvalho, Reginaldo de, 150
Casazola, Matilde, 140
Casiodoro, 28
Castiglioni, Niccolò, 114
Castillo, Cátulo, 134
Castro, Juan José, 104
Caturla, ver Alejandro **García Caturla**
Cavaliere, Emilio del, ver Emilio de' **Cavalieri**
Cavalieri, Emilio de', 69
Cavazzoni, Girolamo, 66
Caymmi, Dorival, 144
Cererols, Joan, 70
Cerha, Friedrich, 114
Cerqueira, Fernando, 121
Chabrier, Emmanuel, 81
Chaicovski, Piotr Ilich, 84
Chapí y Lorente, Ruperto, 81
Chausson, Ernest, 81
Chavero, Héctor Roberto, ver Atahualpa **Yupanqui**
Chávez, Carlos, 106
Chen Yi, 126
Chladni, Ernst Friedrich, 157
Chopin, Fryderyk o Frédéric, 78
Chou Weng-chung, 126, 128
Chowning, John, 154
Christou, Ianni o Jani, 109
Chueca, Federico, 81
Cimarosa, Domenico, 76
Clagget, Charles, 157
Claude le Jeune, 66
Claudin, ver **Claude** le Jeune
Claudio da Correggio, ver Claudio **Merulo**
Clemens non Papa, 64
Clement, Jacob o Jacques, ver **Clemens** non Papa
Clementi, Muzio, 76

Cobain, Kurt, 143
Cohen, Leonard, 135
Coleman, Ornette, 141
Coltrane, John, 141
Condon, Fernando, 124
Córdoba, Jorge, 124
Corelli, Arcangelo, 72, 73
Cornago, Juan, 62
Correggio, Claudio da, ver Claudio **Merulo**
Costeley, Guillaume, 66
Cotapos, Acario, 100
Couperin, François, 71
Cowell, Henry, 104
Crawford, Ruth, 109
Créquillon o Crecquillon, Thomas, 63
Croix, Pierre de la, ver **Pierre** de la Croix
Crumb, Georg, 116
Crusell, Bernhard Henrik, 77
Cui, César Antonóvich, 83
Czernowin, Chaja, 128
D'Indy, Vincent o Paul Vincent, 81
da Bologna, Jacopo, ver **Jacopo** da Bologna
da Cascia, Giovanni, ver **Giovanni** da Cascia
Dalla, Lucio, 136
Dallapiccola, Luigi, 101
Dao, Nguyen-Thien, 128
Davis, Miles, 142
De André, Fabrizio, 136
De Caro, Julio, 134
de Escobar, Pedro, ver **Escobar**
de Falla, Manuel, ver Manuel de **Falla**
de la Croix, Pierre, ver **Pierre** de la Croix
de la Halle, Adam, ver **Adam** de la Halle
de la Rue, Pierre, ver Pierre de la **Rue**
de Lassus, Orlandus o Roland, ver Orlando **di Lasso**
de Leeuw, Reinbert, 117
de Pablo, Luis, 114
de Rore, Cipriano, ver Cipriano de **Rore**
de Sermisy, Claddin, ver Claude **Sermisy**
Debussy, Claude o Achille-Claude, 97, **98**, 114
del Enzina, Juan, ver Juan del **Enzina**
del Mónaco, Alfredo, 121
Delfino, Enrique, 134
Delibes, Léo, 79
Denísov, Édison, 115
des Prés, Josquin, ver **Josquin** des Prez
Dessau, Paul, 108
Dewey, Melvil, 20
di Lasso, Orlando, 67
Dianda, Hilda, 110
Díaz, Simón, 138
Dibango, Manu, 133
Discépolo, Enrique Santos, 134, *134*
Dodge, Charles, 154
Donatoni, Franco, 114
Donizetti, Gaetano, 77
Dowland, John, 68
Drouet, Jean-Pierre, 117
Dufay, Guillaume, 59, 60, 61
Dukas, Paul, 81
Dunstable o Dunstaple, John, 59, 60
Dvořák, Antonín, 80
Dylan, Bob, 137
Eberst o Eberscht, Jakob, ver Jacques **Offenbach**
Egk, Werner, 105
Eimert, Herbert, 109
Eisler, Hanna, 108
El Sabalero, ver José María **Carbajal**
Elgar, Edward, 82
Elis Regina (Elis Regina Carvalho da Costa), 140
Ellington, Duke o Edward Kennedy, 141, *141*
Encina, Juan, ver Juan del **Enzina**
Enríquez de Valderrábano, Enrique, ver Enrique Enríquez de **Valderrábano**
Enríquez, Manuel, 116
Enzina, Juan del, 62
Escobar, 62
Estévez, Antonio, 105
Estrada, Julio, 121
Etkin, Mariano, 121, 122
Eúba, Akin, 128

Evangelisti, Franco, 115
Ezeiza, Gabino, 137
Fabini, Eduardo o Félix Eduardo, 103, *103*
Falabella, Roberto, 110
Falla, Manuel de, 107
Fauré, Gabriel o Gabriel-Urbain, 81
Felá, ver Fela **Anikulapo-Kuti**
Feldman, Morton, 116
Fernández Caballero, Manuel, 81
Ferneyhough, Brian, 119
Ferrabosco I, Alfonso, 68
Ferrari, Luc, 115
Festa, Costanzo, 63
Field, John, 76
Flores, José Asunción, 138
Formell, Juan, 139
Fortner, Wolfgang, 104
Foss, Lukas, 110
Francisco I, 62
Franck, César o César-Auguste, 81
Franklin, Benjamin, 158
Frescobaldi, Girolamo, 66
Froberger, Johann Jakob, 70
Fuenllana, Miguel de, 64
Fusco, Giovanni, 145
Gabrieli, Andrea, 65
Gabrieli, Giovanni, 66, 67
Galilei, Vincenzo, 69
Galindo, Blas, 105
Gallet, Luciano, 103
Gandini, Gerardo, 121
García Caturla, Alejandro, 103
García Morillo, Roberto, 104
García, Fernando, 116
García, Orlando Jacinto, 124
Gardel, Carlos, 130, 134
Garland, Peter, 123
Garrido-Lecca, Celso, 116, *116*
Gassion, Édith Giovanna, ver Édith **Piaf**
Gastoldi, Giovanni Giacomo, 68
Geminiani, Francesco, 73
Georgiou, Steven, ver Cat **Stevens**
Gerhard, Roberto, 104
Gershwin, Jacob George, 135
Gesualdo, Carlo, 65
Gibbons, Orlando, 68
Gil, Gilberto, 144
Gilbert, William Schwenk, 81
Gillespie, Dizzy o John Birks, 142
Ginastera, Alberto, 107
Giordano, Umberto, 80
Giovanni da Cascia, 58
Giulio Romano, ver Giulio **Caccini**
Glass, Philip, 120
Glazúnov, Alexandr Constantínovich, 84
Glinka, Mijaíl Ivánovich, 83
Globokar, Vinko, 117
Gluck, Christoph Willibald, 75
Goebbels, Heiner, 123
Goethals, Lucien, 114
Goldoni, Carlo, 76
Goldstein, Malcolm, 120
Gombert, Nicolas, 63
Gomes, Carlos o Antônio Carlos, 96
Gomidás o Komitás, 108
Gonzaga, Chiquinha o Francisca Edwiges, 140
González, Ovidio Cátulo, ver Cátulo **Castillo**
Górecki, Henryk Mikołaj, 117
Gottschalk, Louis Moreau, 96
Goudimel, Claude, 66
Gounod, Charles, 79
Granados, Enrique, 83
Granda, Chabuca o María Isabel, 141
Gregorio I o Gregorio Magno, 30
Gregorio II, 30
Grever, María, 141
Grieg, Edvard o Edvard Hagerup, 82
Grisey, Gérard, 122
Guarello, Alejandro, 124
Guarnieri, Mozart Camargo, 106
Gubaidulina, Sofía, 115
Guerra, Juan Luis, 139
Guo Wen-Jing, 126
Guthrie, Woody o Woodrow, 137
Hába, Alois, 106
Haley, Bill, 142
Hálffter, Cristóbal, 114
Hálffter, Rodolfo, 104
Händel, Georg Friedrich, 73
Harris, Roy, 104
Harrison, Lou, 109
Hartmann, Karl Amadeus, 104
Hasler, Hans Leo von, ver Hans Leo **Hassler**
Hassler, Hans Leo, 67

Hauer, Josef Matthias, 99
Hawkins, Coleman, 141
Haydn, Joseph o Franz Joseph, 56, 76, 77
Hendrix, Jimi, 144
Henry, Pierre, 115
Henze, Hans Werner, 109
Herrmann, Bernard, 145
Hespos, Hans Joachim, 117
Hidalgo, Arcadio, 137
Hidalgo, Juan, 115
Hilario, Alan, 127
Hindemith, Paul, 104
Holliger, Heinz, 119
Holst, Gustav Theodore, 104
Hölszky, Adriana, 123
Honegger, Arthur, 105
Hornbostel, Erich Moritz von, 19, 20, 90, 155, 156, 165
Hosokawa, Toshio, 127
Hsu Po-Yun, 126
Huber, Klaus, 114
Huber, Nicolaus A., 118
Hume, Tobias, 68
Hummel, Johann Nepomuk, 76
Huss, Jan, 63
Ichiyanagi, Toshi, 126
Isaac o Isaak, Heinrich o Henricus, 61, 63
Isamitt, Carlos, 103
Ives, Charles Edward, 98
Izarra, Adina, 125
Izikowitz, Karl Gustav, 21
Jachaturián, Aram, 107
Jacopo da Bologna, 58
Jagger, Mick o Michael Phillip, 143
Jahn, Janheinz, 91
Janáček, Leoš, 80
Janequin o Jannequin, Clément, 62, 66
Jara, Víctor, 138
Jarre, Maurice, 145
Jeney, Zoltán, 119
João Gilberto (João Gilberto do Prado Pereira de Oliveira), 144
Jobim, Tom o Antônio Carlos Brasileiro, 144
Johnson, Bengt-Emil, 117
Jolivet, André, 108
Jones, David Robert, ver David **Bowie**
Joplin, Janis, 141
Jorrín, Enrique, 139
Josquin des Prez, 61, 62, 63
Josse des Prez, ver **Josquin** des Prez
Justiniano, 29
Kabeláč, Miloslav, 104
Kagel, Mauricio, 115
Kalabis, Viktor, 109
Kancheli, Guía, 116
Kang, Sukhi, 127
Kartomi, Margaret, 18
Katunda, Eunice, 110
Kaufman, Denis, ver Dziga **Vértov**
Kaufmann, Dieter, 118
Keller, Max E., 123
Kenton, Stan o Stanley Newcomb, 142
Kessler, Thomas, 118
Ketoff, Paolo, 151
Khachaturian, Aram, ver Aram **Jachaturián**
King, John, 124
Kodály, Zoltán, 105
Koellreutter, Hans Joachim, 101
Komitás o Gomidás, 108
Kondo, Jo, 127
Kosma, Joseph, 145
Kosugi, Takehisa, 126, 128
Kotoński, Włodzimierz, 114
Krauze, Zygmunt, 117
Krenek, Ernst, 104
Kröpfl, Francisco, 150
Küpper, Léo, 117
Kurtág, György, 114
Kusnir, Eduardo, 121
Kuti, Fela Ransome, ver Fela **Anikulapo-Kuti**
Lachenmann, Helmut, 118, *118*
LaMothe, Ferdinand Joseph, ver Jelly Roll **Morton**
Landini o Landino, Francesco, 58
Lanza, Alcides, 110
Lara, Agustín, 139
Lara, Ana, 125
Lassus, Orlandus o Roland, ver Orlando di **Lasso**
Lattre, Roland de, ver Orlando di **Lasso**

Lavín, Carlos, 103
Lavista, Mario, 121, *121*
Lazaroff, Jorge, 140, *140*
Le Caine, Hugh, 151
le Jeune, Claude, ver **Claude le Jeune**
Leclair, Jean-Marie, 71
Lecuona, Ernesto, 138
Léhar, Franz, 80
Leibowitz, René, 111
Lena, Rubén, 140
Leng, Alfonso, 96
Lennon, John, 143, *143*
Leoncavallo, Ruggero, 79
Léonin, 56
Leoninus, ver **Léonin**
Leslie-Satie, Alfred-Eric, ver Erik **Satie**
Lévinas, Michaël, 123
Liádov, Anatol Constantínovich, 83
Lidholm, Ingvar, 109
Liebmann Beer, Jakob, ver Giacomo **Meyerbeer**
Ligeti, György, 113, 114, *114*
Lim, Liza, 128
Lima, Eunice do Monte, ver Eunice **Katunda**
Lindberg, Magnus, 124
Liszt, Ferenc o Franz, 78
Little Richard, 142
Locatelli, Pietro Antonio, 73
Loeillet, Jean-Baptiste, 72
Logothetis, Anestis, 114
Lombardi, Luca, 123
López, George, 123
Los Olimareños, 140
Lourié, Arthur, 100
Lucier, Alvin, 119
Luening, Otto, 149
Lulli, Giovanni Battista, ver Jean-Baptiste de **Lully**
Lully, Jean-Baptiste de, 71
Lutero, Martín, 63
Luther, Martin, ver Martín **Lutero**
Lutosławski, Witold, 109
Luzuriaga, Diego, 124
Luzzaschi, Luzzasco, 66
MacDowell, Edward Alexander, 96
Maceda, José, 127, *127*
Machaut o Machault, Guillaume de, 57, 58, 61
Mâche, François-Bernard, 117
Mack, Dieter, 123
Maderna, Bruno, 111, 148
Mager, Jörg, 147
Mahillon, Victor-Charles, 19, 20, 21
Mahler, Gustav, 82
Maiguashca, Mesías, 121
Makeba, Miriam, 133
Malipiero, Gian Francesco, 104
Manfredini, Francesco, 73
Manzoni, Giacomo, 114
Marais, Marin, 71
Marbé, Myriam, 117
Marcano Adrianza, Alfredo, 124
Marco, Tomás, 119
Marenzio, Luca, 65
Marie, Jean-Étienne, 109
Marini, Giovanna, 136
Martenot, Maurice, 147
Martini, Giambattista o Giovanni Battista, 74
Mascagni, Pietro, 79
Maschera, Florentio, 66
Masliah, Leo, 140
Massenet, Jules-Émile-Frédéric, 79
Matamoros, Miguel, 138
Mateo, Eduardo, 140
Mathews, Max Vernon, 154
Matsudaira, Yori-Aki, 126
Matsudaira, Yoritsuné, 126
Mauduit, Jacques, 66
Mayuzumi, Toshiro, 126
McCartney, Paul, 143
McGuinn, Roger, 143
Mei, Girolamo, 69
Mellnäs, Arne, 114
Mello, Chico o Luiz Francisco, 125
Mellors, John, ver Joe **Strummer**
Mendelssohn Bartholdy, Felix, o Felix Jakob Ludwig Mendelssohn, 78
Mendes, Gilberto, 116
Mendoza, Emilio, 124
Mengelberg, Misha o Misja, 117
Merulo, Claudio, 65
Messiaen, Olivier, 108
Mestres-Quadreny, Josep-Maria, 115
MEV, 120
Meyerbeer, Giacomo, 77

Meyer-Eppler, Werner, 148
Mila, Massimo, 76
Milán, Luis o Luys, 64
Milanés, Pablo, 138
Milhaud, Darius, 105
Milva, 136
Mimaroğlu, İlhan, 128
Mina, 136
Miranda, Fátima, 123
Mitchell, Joni, 141
Molina, Carlos, 137
Mompou, Federico o Frederic, 105
Monahan, Gordon, 123
Moncayo, José Pablo, 105
Mondonville, Jean-Joseph Cassanéa de, 71
Moniot d'Arras, 56
Monk, Meredith, 123
Monk, Thelonious, 141
Monteverdi o Monteverde, Claudio, 69
Moog, Robert, 151
Morales, Cristóbal de, 64
Moreira, Gilberto Passos Gil, ver Gilberto **Gil**
Moreno Torroba, Federico, 81
Morley, Thomas, 68
Morricone, Ennio, 145
Morthenson, Jan, 119
Morton, Jelly Roll, 141
Mosólov, Alexandr Vasílievich, 102
Mozart, Wolfgang Amadeus, 76, 77, 85
Mudarra, Alonso de, 64
Mumma, Gordon, 120, *146*
Murail, Tristan, 123
Musica Elettronica Viva, ver MEV
Músorgski, Modest Petróvich, 83, 98
Nancarrow, Conlon, 109
Narbáez o Narbais, ver Luys de **Narváez**
Narváez, Luys de, 64
Nascimento, Milton, 144
Nelson, Prince Rogers, ver **Prince**
Nepomuceno, Alberto, 96
Nersés Shnorhalí, 63
New Phonic Art, 117
Nirvana, 143
Nono, Luigi, 111, *112*, 118
Nordheim, Arne, 114
Nørgård, Per, 114
Nova, Jacqueline, 121
Nuova Consonanza, 115
Nyman, Michael, 120
O'Connor, Sinéad, 136
Obrecht, Jacob, 61
Ockeghem o Ockenghem o Ockenheim, Johannes, 60, 61
Oehring, Helmut, 125
Offenbach, Jacques, 80
Olivera, Rubén, 140
Oliveros, Pauline, 119
Ore, Cecilie, 123
Oréfiche, Armando, 138
Orellana, Joaquín, 121
Orff, Carl, 105
Orlandus Lassus, ver Orlando di **Lasso**
Orrego Salas, Juan, 110
Ortiz, Gabriela, 125
Ortiz, William, 124
Pachelbel, Johann, 70
Paganini, Niccolò, 76
Pagh-Paan, Younghi, 127, 128
Paik, Nam June, 120
Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 67
Paraskevaídis, Graciela, 122
Parker, Charlie o Charles, 141
Parmerud, Åke, 123
Parra, Violeta, 138, *138*, 140
Pärt, Arvo, 118
Partch, Harry, 109
Pasquini, Bernardo, 70
Paz, Juan Carlos, 5, 74, 100, *100*
Pelejero, Ramón, ver **Raimon**
Penderecki, Krzysztof, 117
Penniman, Richard, ver **Little Richard**
Pepino III, 30
Pérez Prado, Dámaso, 139, *139*
Pergolesi o Pergolese, Giovanni Battista, 75
Peri, Jacopo, 69
Pérotin o Perotino o Perotinus, 56
Petrarca, 58
Petrassi, Goffredo, 104
Petrus de Cruce, ver **Pierre** de la Croix
Philippe de Vitry, 57, 58
Piaf, Édith, 135

Piana, Sebastián, 134
Piazzolla, Ástor, 134
Pierre de la Croix, 57
Pisador, Diego, 64
Pixinguinha, 144
Plaza, Juan Bautista, 106
Ponce, Manuel María, 96
Pongrácz, Zoltán, 109
Portal, Michel, 117
Porter, Cole o Albert, 135
Poulenc, Francis, 105
Praetorius, Michael, 68
Presley, Elvis, 142
Prince, 143
Prokófiev, Serge o Serguei Serguéievich, 106
Prudencio, Cergio, 124, *124*
Puccini, Giacomo, 80
Pugliese, Osvaldo, 134
Purcell, Henry, 72
Quintanar, Héctor, 121
Rabe, Folke, 118
Rachmaninoff o Rachmaninov, Serge o Serguei Vasilievich, 84
Rada, Ruben, 140
Raimon, 135
Rajmáninov, Serguei, ver Serge **Rachmaninoff**
Rameau, Jean-Phillippe, 71
Ravel, Maurice o Joseph Maurice, 107
Redding, Otis, 143
Reed, Lou o Lewis Alan, 143
Reger, Max, 82
Rehnqvist, Karin, 124
Reich, Steve, 120
Reichenbach, Fernando von, 150
Rescala, Tim o Luiz Augusto, 125
Respighi, Ottorino, 105
Revueltas, Silvestre, *94*, 103
Richards, Keith, 143
Richter, Franz Xaver o František, 75
Riegger, Wallingford, 104
Rihm, Wolfgang, 123
Riley, Terry, 120
Rimski-Kórsakov, Nicolai Andréievich, 83
Risset, Jean-Claude, 154
Rodrigo, Joaquín, 105
Rodríguez, Damián, 125
Rodríguez, Silvio, 138
Roland de Lassus o Roland de Lattre, ver Orlando **di Lasso**
Roldán, Amadeo, 103
Rollins, Sony o Theodore Walter, 142
Roos, Jaime, 140
Roqué Alsina, Carlos, 117
Rore, Cipriano de, 65
Rosa, Noel, 144
Roslávetz, Nicolai Andréievich, 100
Rossini, Gioacchino, 77
Rota, Nino, 145
Rousseau, Jean-Jacques, 75
Roussel, Albert, 81
Rubinstein, Anton Grigórevich, 84
Rue, Pierre de la, 61
Rueda, Jesús, 124
Rugeles, Alfredo, 124
Ruggles, Carl, 100
Russolo, Luigi, 101
Rzewski, Frederic, 120
Saariaho, Kaija, 123
Sachs, Curt, 18, 19, 20, 67, 155, 156, 165
Sainte-Marie, Buffy, 141
Saint-Saëns, Camille o Charles-Camille, 81
Salgán, Horacio, 134
Sammartini, Giovanni Battista, 75
San Ambrosio, ver **Ambrosio**
San Gregorio, ver **Gregorio I**
Santa Cruz, Domingo, 106
Santoro, Cláudio, 110
Santos, Carles, 118
Santos, Ramón Pagayon, 127
Sanz, Gaspar, 70
Satie, Erik, 98, 102
Scarlatti, Alessandro, 70
Scarlatti, Domenico, 72, 74
Scelsi, Giacinto, 109
Schaeffer, Pierre, 148
Schaeffner, André, 21, 22
Schafer, Raymond Murray o R. Murray, 119
Schenker, Friedrich, 119
Scherchen, Hermann, 111, 113
Schleiermacher, Steffen, 124
Schnebel, Dieter, 115
Schnittke, Alfred, 116
Schoenberg o Schönberg, Arnold, 99
Schortmann, 158

Schubert, Franz Peter, 77
Schumann, Robert Alexander, 78
Schütz, Heinrich, 67
Sciarrino, Salvatore, 122
Scliar, Esther, 110
Scriabin, Alexandr Nicoláievich, 84
Seeger, Pete o Peter, 137
Senfl, Ludwig, 63
Sermilä, Jarmo, 117
Sermissy, Claude, 62
Serrano, José, 81
Serrat, Joan Manuel, 135
Sessions, Roger, 104
Shaked, Yuval, 128
Shepp, Archie o Vernon, 142
Shimi, Iradj, 128
Shinohara, Makoto, 126
Shnorhalí, Nersés, ver **Nersés** Shnorhalí
Shostakóvich, Dmitri, 107
Sibelius, Jean o Johan Julius Christian, 82
Sierra, Roberto, 124
Silly, François, ver Gilbert **Bécaud**
Silva, Orlando, 144
Siqueira, José, 105
Skalkottas, Níkos, 104
Smalley, Roger, 127
Smetana, Bedřich, 80
Smith, Patti, 143
Smolka, Martin, 125
Soghomonián, Soghomón, ver **Gomidás** o **Komitás**
Sojo, Vicente Emilio, 106
Soler, Antonio, 74
Somers, Harry, 110
Sosa, Mercedes, 140
Soutullo, Reveriano, 81
Spahlinger, Mathias, 119
Springsteen, Bruce, 143
Stamic, Jan Václav, ver Johann Wenzel **Stamitz**
Stamitz, Johann Wenzel, 75
Stevens, Cat, 135
Sting, 144
Stockhausen, Karlheinz, 111
Stradella, Alessandro, 70
Strauss hijo, Johann, 80
Strauss, Richard, 82
Stravinski o Stravinsky, Ígor, 107
Stroppa, Marco, 124
Strummer, Joe, 144
Sullivan, Arthur Seymour, 81
Sumner, Gordon, ver **Sting**
Suppé, Franz von, 80
Suzuki, Akio, 126
Sweelinck, Jan Pieterszoon, 67
Szarán, Luis, 124
Taborda júnior, Tato, 125
Takemitsu, Toru, 126
Talking Heads, 144
Tallis o Tallys, Thomas, 68
Tan Dun, 126, 128
Tartini, Giuseppe, 73
Tchaicovsky o Tschaikowsky, Piotr, ver Piotr Ílich **Chaicovski**
Telemann, Georg Philipp, 73
Tello, Aurelio, 124
Tenco, Luigi, 136
Tenney, James, 120
ter Schiphorst, Iris, 125
Termin, Lev Serguéievich, 147, *147*
Terterián, Avet, 116
The Beatles, 131, 143
The Byrds, 143
The Clash, 144
The Platters, 142
The Police, 144
The Rolling Stones, 143
The Who, 144
Theodorakis, Mikis, 145
Theremin, Leon, ver Lev Serguéievich **Termin**
Titelouze, Jean, 66
Toledo, Josefino "Chino", 127
Tolomeo, 91
Tomkins, Thomas, 68
Torelli, Giuseppe, 72
Tosar, Héctor, 110
Townshend, Peter, 144
Trautwein, Friedrich, 147
Trenet, Charles, 135
Troilo, Aníbal, 134
Truax, Barry, 123
Ubal, Mauricio, 140
Ung, Chinary, 128
Uribe Holguín, Guillermo, 96
Urreda, Juan, 62
Urrede, ver Juan **Urreda**
Ussachevsky, Vladimir, 149

Ustvólskaia, Galina Ivánovna, **115**, *115*
Valdeárcel, Édgar, **121**
Valderrábano, Enrique Enríquez de, **64**
Valera, Roberto, **121**
Valverde, Gabriel, **125**
Valverde, Joaquín, **81**
Vandenbogaerde, Fernand, **122**
Vanoni, Ornella, **136**
Varèse, Edgard o Edgar, **102**, *102*, 106, 113, 148
Vásquez, Juan, **64**
Vaughan Williams, Ralph, **83**
Vecchi, Orazio, **69**
Vega, Carlos, 16, 21, 43, 50, 85, 86, 88, 90, 130, 155
Velázquez, Consuelo, **141**
Veloso, Caetano, **144**
Velvet Underground, **143**
Veracini, Francesco Maria, **73**
Verdi, Giuseppe, **79**
Vértov, Dziga, **101**
Vian, Boris, **135**
Viana filho, Alfredo da Rocha, ver **Pixinguinha**
Victoria, Tomás Luis de, **67**
Viellard, ver Adrian **Willaert**
Viglietti, Daniel, **140**, *144*
Villa Rojo, Jesús, **119**
Villa-Lobos, Heitor, **106**
Villalpando, Alberto, **121**
Villanueva, María Cecilia, **125**
Vitry, ver **Philippe** de Vitry
Vivaldi, Antonio, **73**
Vives Roig, Amadeo, **81**
Volans, Kevin, **128**
Vuigliart, ver Adrian **Willaert**
Wagner, Richard, **79**
Weber, Carl Maria von, **77**
Webern, Anton o Anton Friedrich, **99**, *99*, 100
Weelkes, Thomas, **68**
Weill, Kurt, **108**
Wesley-Smith, Martin, **128**
Wieck, Clara, 78
Wiener, Jakob, ver Jacques **Offenbach**
Wigliardus, ver Adrian **Willaert**
Wildberger, Jacques, **109**
Wilde, Johann, **157**
Willaert, Adrian, **64**, 65
Williams, Alberto, **96**
Wind, Charlotte, ver Bebe **Barron**
Wolf, Hugo, **82**
Wolff, Christian, **119**
Wolkenstein, Oswald von, **59**
Wreede, Johannes, ver Juan **Urreda**
Wyschnegradsky, Ivan, **106**
Xenakis, Iannis, **113**, *113*, 152
Yi, Man-Bang, **127**
Young, LaMonte, **120**
Young, Neil, **135**
Yuasa, Jōji, **126**
Yun, Isang, **127**, 128
Yupanqui, Atahualpa, **137**, *137*, 138
Zappa, Frank o Francis Vincent, **143**
Zarlino, Gioseffo, **65**, 67
Zazzerino, Il, ver Jacopo **Peri**
Zimmerman, Robert Allen, ver Bob **Dylan**
Zimmermann, Bernd Alois, **109**
Zinovieff, Peter, **151**, *151*
Zipoli, Domenico, **72**
Zitarrosa, Alfredo, **140**
Zobl, Wilhelm, **123**

Índice

Palabras previas a la segunda edición 5

1 La música 7

2 El sonido 9

3 Las músicas 15

4 Los instrumentos 17

5 Las músicas modales 23

6 El sistema tonal 33

7 La música culta europea antes del siglo XX 53

8 La música popular europea antes del siglo XX 85

9 Las otras músicas, los otros pueblos: una aproximación mínima 89

10 El siglo XX en la música culta occidental 95

11 La música popular del siglo XX 129

12 La tecnología 147

Apéndice:
Síntesis de la clasificación Hornbostel-Sachs de instrumentos musicales 155

Índice de nombres 167

Se terminó de imprimir en el mes de abril de 2002
en Artegraf/Fadyn S.A., Paraguay 2250, Montevideo,
con películas de Siglo XXI.
Depósito Legal 322.986.
Edición amparada en el decreto 218, Comisión del Papel.

Se utilizaron tipos Century Schoolbook para el texto
y Franklin Gothic para los títulos.
Se imprimió con papel Urumatt de 90 g
y cartulina Fanacart Coteart de 250 g.

Diseño del equipo de Ediciones Tacuabé.
Puesta en página de NAP y Aldo Podestá, con diagramas de este último.
Carátula sobre un diseño original de Aldo Podestá.
Logotipo de Áyax Barnes.

Fotografías interiores de Manuel Álvarez Bravo (Revueltas), Archivo del diario *La Nación* (Discépolo), Mireille Balléro (Xenakis), Jean-Michel Beaudet (flauta waiampí), Viseu Caldeira (Afonso), Narrye Caldwell (Mumma), Delbuono (Fabini), Sergio Larrain (Parra), Paulina Lavista (Lavista), David Nutter (Lennon), Charlotte Oswald (Lachenmann), R. Polillo (Ellington), Jeanloup Sieff (Yupanqui), Helena Villagra (Buarque y Viglietti), Ricardo Villasaes (Lazaroff), Coriún Aharonián (Amjad Ali Khan, Cage, Ligeti, Maceda, Nono, Paz, Prudencio, estudio de Estocolmo), y anónimas (Bartók, Brassens, Debussy, Garrido-Lecca, Pérez Prado, Termin, Ustvólskaia, Varèse, Webern, Zinovieff, sintetizador Arp, estudio del Dartmouth College). Fotografía de contratapa de Nairí Aharonián.

Ilustración de página 3: dibujo de Miyó (Carlos Millot), 1965.
Grabado de página 166 tomado de un texto publicado en Shanghai en 1884 (Chinese music, de J. A. van Aalst).

El autor agradece las lecturas críticas del texto completo recibidas de Osvaldo Budón, Omar Corrado y Graciela Paraskevaídis, y las de capítulos específicos recibidas de Gustavo Basso (capítulo 2), Rubén Olivera (8 y 11), Conrado Silva (1, 2 y 12) y Carlos da Silveira (11 y 12).
Corrección de pruebas: Soledad Menéndez y el autor.